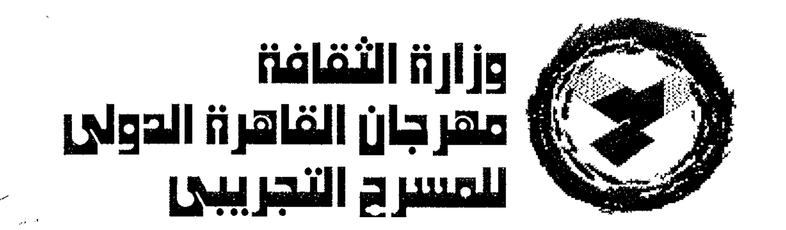


قراءة المسرح

LIRE LE THEATRE

تأليف : آن أوبرسفل
Anne Ubersfeld
ترجمة : مى التلمسانى
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنو

صدر هذا الكتاب فى طبعته الفرنسية عام ١٩٧٧ عن دار Editions Sociales وأعيد طبعه عام ٩٨٢
مع إضافة الفصل الأخير عن «تداولية الحوار فى المسرح»

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

الفصـــل الأول

مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى واحد من ركائز سياسة ثقافية تعالج الواقع الثقافى المصرى بتحليله وفهمه ، وتخلق ظروفا عامة للممارسات الفنية والثقافية تخول للحركة الابداعية فهم الحاضر المعاش لتجدد تصوراتها وتنحى كل العقبات التى تكبل الخيال ، كتوجه ضد كل انغلاق وتعصب ، دون القطيعة النهائية مع الماضى ، أو نفى تيارات فنية مخالفة ، بل سعى يؤمن بثراء التنوع والاختلاف ، يرفض أطر القهر الفنى ، ويحتضن أشكال حرية التعبير التى تمنح المجتمع المصرى قدرة على ادراك همومه المعاصرة واستكشاف خصائصها .

ان هذا المهرجان فى اطاره العام يرسخ طاقة الابداع بحرية لدى الانسان كى يبتكر ولا ينسخ ، وينمى قدرته على ازالة أو امتصاص كل ما يحول دون طرح رؤيته وتصوره ، وهذا المهرجان فى خصوصيته وراء كل الفنانين المبدعين وليس مع من ينسخون ويقلدون وينمطون الابداع المسرحى كصيغة مغلقة .

كنت أدرك منذ البداية أن هناك درجة من التوتر سوف يحدثها هذا المهرجان ، وكنت أدرك أيضا أن هذا التوتر سيكون نتيجة لكم العروض

الجديدة المخالفة لما يجرى على الساحة المسرحية المصرية والعربية ، لكنى كنت على يقين من أن طاقة الابداع المصرى وجماهيره أرقى وأكبر من أن تجهض هذه البوتقة التى يشكل امتدادها وحضورها تكثيفا لحضور تجارب العالم فى آن واحد على مسارح القاهرة .

وبتكاتف المبدعين والجماهير والمثقفين نجح المهرجان وتحددت معالمه وملامحه الخاصة من خلال محاور ثلاثة هى :-

- مجموعة الاصدارات من الدراسات والنصوص الجديدة المترجمة عن لغات العالم المختلفة التى بلغت حتى دورته السادسة أربعا وأربعين كتابا.
- الندوات العالمية التى تناقش قضايا الابداع المسرحى ويشارك فيها كبار المتخصصين من المسرحيين فى العالم .
- العروض المسرحية المتعددة التى تشكل بانوراما للابداعات العالمية التى تعكس الشغف الانسانى المتزايد للابتكار ، حماية للفن والانسان من التقولب.

ان نبض المشهد المسرحى المصرى بدأ يتغير ، وكتائب الشبان المسرحيين راحت تتعاقب لتفتش عن تصورات جديدة بانتباه الى كل ما يجرى حولها . وحتما سيكون الغد أفضل ما دمنا نؤسس كل ما يشحذ الخيال ويجسد الحرية .

فاروق حسنى

نشأت فى إطار «الهيئة العالمية للمسرح» I.T.I عام ١٩٧١ لجنة «مسرح العالم الثالث» ، ومنذ بدء نشاطها فى مؤتمرها ومهرجانها الأول ، الذى عقد فى «مانيلا» بالفلبين ، مرورا بالمؤتمر الثانى فى «ران» بفرنسا ، والثالث فى «شيراز» بايران ، والرابع فى «كراكاس» بفنزويلا ، تكاد تكون القضية الاساسية الملحة فى توصيات هذه اللجنة ، الدعوة الى تأصيل مسرح الدول الأعضاء ، وذلك بالبحث فى الثقافات الشعبية عن خصائص التميز ، دون أن يقود ذلك التوجه الى الانكفاء على الذات ، ايمانا بأن الثقافة التى تنكفئ على ذاتها تموت ، وقد أسهمت هذه اللجنة بشكل فعال فى اقامة ما يسمى «الورشات / المختبرات العالمية متعددة الاختصاصات» التى تسعى الى دعم الابداع المسرحى المتميز بخصائصه المتفردة ، وذلك بمحاولة استنباط مناهج وتقنيات جديدة ، فى ضوء توفير ظروف مناسبة للبحث والتجريب ، ورغم أن هذه الورش / المختبرات كانت تقام فى القارات المختلفة من العالم ، سواء فى أسيا وأفريقيا وأمريكا وأوروبا ، الا أن توجهها الأساسى كان البحث فى تراث المنطقة الجغرافية تحديدا ومكوناتها الثقافية ، ومدى امكانات استلهام وتوظيف ذلك التراث الخاص فى التجريب لصياغة أشكال تعبير مسرحية تتجاوز الصيغة الأوربية للمسرح ، استهدافا «لفك الارتباط» بهذه الصيغة الأوربية ، والذى يتطلب تحقيقه ضرورة تأكيد شرطين هامين هما : خلق اطار للقيم الفنية تكتسب وجودها من التراث المحلى ، ثم كسر غياب الحيوية الذاتية بحفزها لكسب رهان الحضور الحقيقى على خريطة الابداع . وظهر ذلك واضحا فى نشاط الورش / المختبرات التى أقيمت فى الهند عام ١٩٧٦ ، وفى أمريكا اللاتينية عام ١٩٧٨ ، ويوجسلافيا ١٩٧٨ ، وغانا ١٩٨١ ... الخ .

ومن خلال هذه الورش / المختبرات فجر «أوجينيو باربا» قضية رفض النمط الموحد لشكل التعبير المسرحي ، ودعى الى ضرورة البحث عن مساحة التنوع ، ففي «المختبر العالمي للبحث المسرحي» الذى أقيم فى «بلجراد» طرح ما أسماه «بالمسرح الثالث» الذى يعتمد على استلهام أشكال الفرجة الشعبية ، وحدد طبيعة هذا المسرح بأنه طقس لأشخاص من الشبان النشيطيين الساخطين المصممين على تحقيق أحلامهم .. انه عامل اجتماعى يهدف الى ارتجال علاقات جديدة ... طقس مشترك بين تجارب مختلفة ... ان الحاجة الى علاقات انسانية جديدة هو القوة الدافعة الكامنة وراء المسرح الثالث . ويؤكد «باربا» أن «بمقدور المسرح أن ينفتح أمام تجارب المسارح الأخرى ، ليس بغرض مزج الأساليب المختلفة فى الأداء ، بل للبحث عن المبادئ عبر التجارب نفسها ، وفى مثل هذه الحالة ، فان الانفتاح أمام التنوع لا يعنى بالضرورة السقوط فى هوة التوفيقية وفوضى اللغات المختلفة ، اذ ذلك يجنب المسرح خطر العزلة العقيمة ... ان المسارح تتشابه فى مبادئها وليس فى عروضها وأدائها» .

ولقد دعمت «اليونسكو» هذا التوجه ، بل وكلفت «باربا» بتنظيم مجموعة من المختبرات طافت بلاد العالم ، وسجل «باربا» شكره للمنظمة الدولية على اهتمامها «ورغبتها في الذهاب الى ما وراء الأشكال المعترف بها ، والاهتمام بالنباتات والبذور الجيدة التى ستثمر يوما» .

هذا التوجه الجديد فى الغرب هو نتاج تيار فكرى جعل «المتخيل» موضوعا للتفكير ، انطلاقا من أن الانسان مزودا بخيال وعقل معا ، وأيضا نتيجة كم من الحركات الفكرية ، والقراءات والتأويلات الجديدة التى راحت تدعو الى تجاوز الانغلاق ، وضرورة الانفتاح على فضاءات ومعطيات وجودية ورمزية مغايرة ، استتباعا لعمق الادراك بأن الغرب ليس الفضاء الوحيد الذى يؤم المعرفة والمتخيل ، وليس وحده مؤسس أركان الابداع وتجلياته ، بل وصرح «ديران» أحد علماء الغرب بضرورة اختراق الأشكال الغربية للمخيلة بتفجير انفتاحها على مختلف التعبيرات والتمظهرات المتنوعة لصور الثقافات الأخرى ، وصياغة بنيات «المتخيل» من عناصر قادرة على ابتكار التحول والابداع ، أكثر من قدرتها على التراجع والمحافظة والثبات ، كما أكد «جان دوفينيو» أيضا أنه يمكن الأخذ بممارسات جديدة حيث الابداع والتبدل متشابكان مجددين

مـغـيـرين بذلك مـا نـسـمـيـه بالابتكار ، «تجـاوزا لمعنى الفن الغـربى ومـتـحـفـه المتخيل» .

لكن علينا أن ننتبه أنه اذا كان الغرب يشهد - بفضل بعض علمائه - مجموعة من المراجعات الجذرية والمحاكمات لعديد من التصورات والنظريات التى سادت زمنا طويلا ، الى الحد الذى يشخصه البعض بأن الغرب بدأ يختلف مع ذاته وراح يسائل مسلماته ، فان قضية «الاختلاف» تتطلب بحكم التنوع والتعدد ضرورة الحوار والتفاوض مع عناصر «الاختلاف» ، وأن هذا الحوار / التفاوض لا يمكن أن يتم الا بحضور نسق ثقافى يمتلك ملامح محددة ، ويمتلك أيضا اجتهادا تقوم به الذات على الذات فى استثمار المدخرات الثقافية وتعبئة طاقاته ، وقدرا من القبول بالتحرك والتحول وليس الاستلاب .

وقد جاءت الندوة الرئيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السادسة لمناقشة «التجريب المسرحى على المأثور الشعبى» انطلاقا من ارتباط الوعى الذاتى بمحورين : الوعى بالماضى لتأسيس الحضور بالنظرة الى التراث ، والوعى بالانفتاح على الوجود والواقع والمستقبل ، استهدافا للتطور ، وليس للحصول على بدائل يشكل نقلها عجزها عن الاجابة على أسئلتنا .

وبكل الحيدة والموضوعية كواحد من المسرحيين أشهد لصاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بأن هذا المهرجان يعد فتحا فى حياتنا المسرحية وضعنا فى تماس حقيقى مع كل صور الابداعات فى العالم ينمى دينامية الابداع المصرى وتحفزه من خلال ذلك الحوار مع أحدث التجارب المسرحية ، والرهان على اكتشاف مجال يستحق كل العناء كى لا نفلت من التطور .

أ. د. فوزى فهمى أحمد

مقدمة

الكل يعرف أو يعتقد أننا لا نستطيع قراءة المسرح . الناشرون يعرفون ذلك جيداً ، للأسف ، وهم لا ينشرون من المسرح إلا مايُدرّس فى الفصول . والمعلمون لا يجهلون ذلك ويفلتون بصعوبة بالغة من مشكلة شرح أو محاولة شرح نص مفاتيحه فى أيد أخرى . ويعتقد الممثلون والمخرجون أنهم يعرفون المسرح أفضل من أى شخص آخر وينظرون بشيء من الاحتقار للمفسرين الجامعيين ويعتبرون تفسيرهم بلا جدوى ، ثقيلاً على النفس . أما القراء البسطاء فيعرفون ، ويلمسون ، عند مجازفتهم بقراءة المسرح ، صعوبة قراءة نص لم يخلق للاستهلاك الكتابى . إنهم لا يتمتعون جميعاً بفرصة ارتياد المسرح المعروض "التقنى" ولا بالخيال المميز اللازم لابداع عرض متخيل . غير أنهم جميعا يقومون بذلك ، وهذه العملية الفردية لا تفسير لها على المستوى النظرى ولا على مستوى الممارسة ، لأسباب سوف تتضح لنا فيما بعد .

هل يجب علينا إذن أن نتخلى عن قراءة المسرح أم أن نقرأه مثل أية مادة أدبية أخرى ؟ أن نقرأ مسرح راسين **Racine** كأنه قصيدة هائلة ، ومسرحية "بيرنييس" **Berenice** وكأنها "مرثية" ، ومسرحية "فيدرا" **Phedre** وكأننا نقرأ فى "إنيادة" **Eneide** فيرجيل **Virgile** مشهد "ديدون" **Didon** العاطفى ، هل نقرأ "موسيه" **musset** ككاتب روائي و "برديكان" **Perdican** وكأنه فابريس **Fabrice** ؟ و "برج نسل **La Tour de Nesle** ، مثل " الفرسان الثلاثة " **Les Trois mousquetaires** و "بوليوكت" **Polyeucte** مثل "خواطر" باسكال **Les pensees de Pascal** ؟

حتى إذا افترضنا أننا لا نستطيع "قراءة" المسرح ، يظل من الازم رغم كل شيء أن نقرأه : أولاً عند انخراطنا بصورة ما في الممارسة المسرحية كهواة أوكمحترفين ، كمتفرجين ملتزمين ، نرجع جميعاً للنص بوصفه أصلاً أو مرجعاً . وأخيراً ، يقرأ المسرح هواة أو محترفو الأدب ، خاصة في فرنسا - كالأساتذة والتلاميذ والطلاب - لأن الأعمال الكلاسيكية الفرنسية منذ القرون الوسطى حتى القرن العشرين أعمال مسرحية . لا شك أن البعض يفضل دراستها على خشبة المسرح أو أداءها أو مشاهدتها ممثلة ، لكن العرض شيء مؤقت قابل للفناء . النص وحده أبدي .

لا يهدف هذا الكتاب إلى شيء سوى منح قارىء المسرح بعض المفاتيح البسيطة والإشارة إلى عدد من إجراءات القراءة . إننا لا نهدف إلى الكشف عن "الأسرار" الخافية في النص المسرحي وإبرازها للنور : مهمتنا أبسط من ذلك ، أقل طموحاً ولكن أكثر وعورة ، مهمتنا أن نحاول تعريف صيغ القراءة التي تسمح بتوضيح الروابط التي تربط بين هذه الممارسة النصية وبين ممارسة أخرى هي ممارسة العرض .

إننا لا نستبعد هنا مختلف أشكال تحليل العرض و العلاقة بين النص والعرض ، بهدف أن نؤسس فيما بعد إذا أمكن ، لمبادىء "نحو" العرض (الذي من شأنه أن يصبح مادة بحث آخر) . والسؤال الأول والجوهري المطروح هو "خصوصية النص المسرحي" ومحاولة العثور على عناصر للإجابة ربما تكون مهرباً من الإرهاب النصي والإرهاب المسرحي ، من الصراع بين من يفضل النص الأدبي وبين من يحتقر دور المؤلف نظراً لوقوعه في أسر ممارسته الدرامية وحدها . في هذا الصراع بين الأستاذ الأكاديمي ورجل المسرح ، المنظّر والممارس ، لا يقوم الدارس السيميولوجي بمهمة التحكيم

وإنما إذا شئنا بمهمة التنظيم : فكل من المتصارعين يستخدم نسقا من العلامات وهذا النسق أو هذه الانساق هى التى تخضع للبحث والتشكيل ، مؤسسة بذلك لجدلية حقيقية بين النظرية والتطبيق .

لكننا لانجهل سيطرة الوهم العلمى أو الوضعى : لا يدعى / السيميولوجي توضيح "حقيقة" النص ، وإن كانت هذه الحقيقة "مضاعفة" ، وإنما هو يقيّم نسق أو أنساق العلامات النصية التى تسمح للمخرج وللممثلين ببناء نسق دال يجد فيه المتفرج الفعلى مكانه . ولا يجهل السيميولوجي أن المعنى "سابق" على القراءة وأن أحداً لا يمتلك المعنى ولا حتى الكاتب ، وبخاصة لذلك السميولوجي الذى لا يعد مفسراً ولا باحثا فى الأصول .

تكمن أهمية المهمة التى يقوم بها السميولوجى فى تفتيت الخطاب السائد بالممارسات السميوطيقية والنصية ، وهو الخطاب المحفوظ الذى يقيم بين النص والعرض حاجزاً غير مرئى من الأحكام المسبقة و "الشخصيات" و "العواطف" ، أى شفرة الأيديولوجية السائدة التي تعتبر المسرح أداة سلطة . لذا يجد هذا الكتاب مكانه وسط سلسلة من الكتب الماركسية .

عندئذ ندرك المصاعب النظرية الهائلة التى تواجهنا ليس فقط لأن سيميولوجيا المسرح لا زالت تتلعثم ، ولكن لأن تعقيد الممارسة المسرحية يضعها على مفترق الطرق بين أكبر النزاعات الحديثة التى تجتاح الأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسي والألسنية والسيمنطيقا (علم المعنى)، والتاريخ .

من وجهة النظر المنهجية ، تعد الألسنية منهجا مفضلاً فى دراسة الممارسة المسرحية ، ليس فقط فيما يخص النص ، والحوار على وجه الخصوص إذ أن مادة التعبير (١) لفظية وهذا بديهى ، ولكن فيما يخص العرض نظرا للعلاقة القائمة بين علامات النص وعلامات العرض ، والتى علينا أن نبرزها هنا .

إننا نأمل أن يؤدى هذا الكتاب الذى يحاول توضيح أحد مجالات البحث الصعبة بشكل متواضع ، دورا بالنسبة لعدد من القراء :

- لرجال المسرح أولاً ، حيث يجد فيه المخرجون تنسيقا لممارستهم التلقائية أو الذهنية ، و "الدراماتورجيين" **dramaturges** بالمعنى الألمانى للكلمة ومهمتهم السيميولوجية بشكل خاص هى قراءة النص المسرحى بشكل ينعكس على عرض معين .
- وللممثلين الذين يرغبون فى معارضة استبداد المخرج أو الذين يهتمون بتقديم عمل جماعى خلاق عن طريق المساهمة الجادة فى قراءة متجددة .
- للتلاميذ والطلاب والمعلمين الذين يثيرهم أو يربكهم عدم ملائمة المناهج التقليدية للنص المسرحى ، والذين يشعرون بصعوبات "المنهج الشعرى" أو تحليل القصة حين يواجهون عملاً أدبيا تفوق بنياته حجما بنيات النص الشعرى وتعد بنياته أقل خطية من بنيات القصة .
- وأخيرا لكل عشاق المسرح الذين يبحثون عن علاقة وساطة بين ما يقرأون وما يحبون مشاهدته على خشبة المسرح .

لا يسمح الاطار العام لهذا الكتاب بصياغة كاملة وتناول عميق لمختلف المشكلات المطروحة على قارىء المسرح . هكذا نكتفى بالإشارة إلى موضع المشكل الذى لا نستطيع له حلاً كما لا نستطيع طرحه بشكل دقيق

(كما هو الحال بالنسبة للعلاقة بين الاتصال والتعبير ، بين العلامة والمثير، وإشكالية العلامة المسرحية غير الاعتباطية) .

نحن على دراية بالمآخذ ، الشرعية أحياناً ، التي تؤخذ على السيميولوجيا وأولها أنها تطمس التاريخ : لا يعني كون السيميولوجيا ملاذاً مناسباً لكل من يرغب في التخلص من التاريخ ، أنها لا تستطيع على العكس توضيح النتاج التاريخي في العلامات :"العلامات في ذاتها معارف اجتماعية معممة إلى أعلى درجة . فالأسلحة والشارات مثلاً تحيل رمزياً إلى بنية المجتمع الأساسية" . (٢) ثم أنها "تُشكلن" النص ولا تسمح قط بلمس جماليات النص : وهذه حجة غير منطقية يكذبها علم نفس الإدراك الجمالي ، فقراءة مختلف القنوات بشكل دقيق عنصر من عناصر اللعبة ، وإذن عنصر استمتاع جمالي . بل والأكثر من ذلك ، تسمح السيميولوجيا للمتفرج بتبني موقف خلاق لفك رموز العلامات وبناء المعنى . والسيميولوجيا لا تولي اهتماماً لعلم النفس كما أنها تضرب بعرض الحائط بالخطاب " النفسي " في تحليل الشخصيات وتضع حداً للاستبداد المثالي لعلم النفس الأبدي الخاص "بالشخصية" الإنسانية ، لكنها قد تسمح بوضع وظيفة المسرح النفسية بالنسبة للمتفرج ، وهي الوظيفة النفس اجتماعية للعرض المسرحي ، حق وضعها .

لا شك أن التفكير في النص المسرحي يواجه إشكالية العرض ولا تعد دراسة النص سوى تمهيداً أو نقطة انطلاق ضرورية وإن كانت غير كافية لتلك الممارسة الشاملة ، ممارسة المسرح .

هوامش مقدمة :

(١) انظر تمييز لويس هيلمسليف بين الشكل ومادة التعبير وبين شكل ومادة المحتوى . انظر كريستيان متز metz ، " اللغة " و "السينما" .

(٢) سبيتز - فوا Speze - Voigt , " Alternative semiotique" in Semiotique , Recherches internationales , P. 20 . Cahier n- 81 .

١- العلاقة بين العرض والنص

المسرح هو فن المفارقة ذاتها ، فهو نتاج أدبى وعرض ملموس فى آن واحد . وهو فـــن أبدى (قابل لإعادة إنتاجه وتجديـــده إلى ما لانهاية) ، وفن وقتى (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقاً لذاته) ... إنه فن العرض اليومى ، الذى لا يظل نفسه فى اليوم التالى ، فن العرض الواحد ، فن النتاج الواحد كما أراده أرتو **Artaud** . إنه فن "اليوم" وعرض الغد الذى يسعى لأن يكون نفس فن الأمس ، يقدمه أشخاص يتبدلون أمام متفرجين مختلفين . والميزانسين (العملية الإخراجية) الذى مضت عليه عدة سنوات يصبح الآن فى عداد الأموات ، مثل "فرس رولان" (١) ، حتى وإن تمتع بميزات كثيرة . لكن النص ، من الوجهة النظرية - على الأقل - لا يمكن المساس به ، فهو ثابت أبداً .

والمفارقة : هى فن تنميق النص ، فن الشاعرية العالية شديدة التعقيد ، منذ "اسخيليوس" وحتى "جان جينيه" **Jean Genet** ، مروراً "براسين" **Racine** و "فيكتور هوجو" **Victor Hugo** . فن التطبيق بخطوطه العريضة وعلاماته واسهابه الذى يجب أن يحسه الجميع وأن يدركه الجميع . هنا أيضاً تزداد الهوة بين النص والعرض ، فالنص قابل لأن يكون موضوع
قراءة شاعرية لا نهائية والعرض مقروء فى التو والحال .

المفارقة : فن الرجل الأوحد ، المبدع الأعظم ، موليير **Moliere** ، سوفوكليس **Sophocle** ، شكسبير **Shakespeare** - فن يتطلب المشاركة الحية الإبداعية الجماعية فضلاً عن تدخل المتفرجين المباشر وغير المباشر ، مثله في ذلك مثل السينما وربما أكثر من السينما . إنها فن ذهني عسير ، لا يبلغ منتهاه إلا لحظة تحول المتفرج الجمعي من جماعة متفرقة إلى جمهور موحد ضمناً ، بكل ما ينطوي عليه ذلك من مخاتلة : كان هوجو **Hugo** يرى في المسرح تلك الأداة القادرة على التوحيد بين المتناقضات الاجتماعية :

"الأداة التي تحول الجماعة إلى شعب (عن طريق المسرح) ذلك السر الأعظم" . (انظر "الأدب والفلسفة مجتمعان") . لكن بريخت **Brecht** ، على النقيض من ذلك ، يرى أن المسرح وسيلة الوعي الذي يميز بين الجمهور بشكل كبير ويزيد من تناقضاته الداخلية عمقاً .

ومن هنا تبدو مكانة المسرح الخطيرة والمتميزة ، حيث يبدو المسرح - أكثر من أي فن آخر "ممارسة اجتماعية" من خلال ثنائية النص / العرض ونظراً لأهمية المجازفة المادية والمالية التي يأخذها على عاتقه ، وهي ممارسة اجتماعية لا تنتفي فيها علاقة المسرح بالعملية الإنتاجية ، أي بالصراع بين الطبقات ، حتى وإن توارت هذه الممارسة زمناً ، أو تحولت بفعل عملية خداع ما لصالح الطبقة المهيمنة ، إلى مجرد أداة تسلية . إن المسرح فن خطير ، يقع تحت سيطرة الرقابة دائماً سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة، إقتصادية أو بوليسية - أوذاتية بشكل غريب - .

المسرح فن يدهشنا بما يتطلبه من "مشاركة" ، تلك المشاركة التي لا يظهر معناها أو وظيفتها بشكل واضح والتي سوف نقوم بتحليلها إلى شقين : مشاركة الممثل الجسدية والنفسية ، ومشاركة المتفرج الجسدية والنفسية (وسوف نرى ما يتمتع به هذان الشقان من فاعلية) .

يبدو المسرح بمظهر الفن المتميز الذي يكتسب أهميته من كيفية توظيف الحياة النفسية الفردية في علاقة جماعية . فالمتفرج لا يظل قط وحيداً ، حيث يتلقى بواسطة المشاهدة ما يقدم له على المسرح ، كما يتلقى بالنظر وجود المتفرجين الآخرين ، الذين ينظرون إليه بدورهم . يمسك المسرح في قبضته بخيطين من خيوط المفارقة ، فهو دراما نفسية وهو أيضاً المسئول عن كشف العلاقات الاجتماعية .

١-١-. إن أول ما يكشف عنه فن المسرح من تناقض جدلي هو المقابلة نص / عرض .

لا شك أن سيميولوجيا المسرح تُعرّف مجمل الخطاب المسرحي بأنه "موضع دال بالكامل (يساوي شكل ومادة المضمون ، شكل ومادة التعبير) (١) ". هكذا عرّف كريستيان متز Christian metz الخطاب الفلمي (٢) ، وهو تعريف يمكننا أن نطلقه على الخطاب المسرحي دونما عناء . والواقع أن رفض التمييز بين النص والعرض يقودنا إلى كافة أنواع الالتباس .أولاً لأن الأدوات المعرفية المطلوبة لتحليل كل منهما ليست متطابقة . وتتكاثر حالات الالتباس عند تحديد مواقف مختزلة في مواجهة الفعل المسرحي .

١-١-١. الموقف الأول الممكن هو الموقف الكلاسيكي "الفكري" أو الفكري الكاذب : يضع هذا الموقف النص موضع تميز ولا يرى في العرض سوى تعبيراً عن النص الأدبي وترجمة له . هكذا تصبح مهمة المخرج هي "ترجمة النص بلغة أخرى ، وواجبه الأول هو أن يظل أميناً مع النص

مخلصا له . يفترض هذا الموقف مبدئيا أن يكون هناك "تكافؤ سيميوطيقى" بين النص المكتوب والعرض ، أما عنصر الاختلاف الوحيد فهو "مادة التعبير" بمعناها الهيلمسليفى ، بينما يظل المضمون مماثلاً للشكل عند المرور من نسق علامات - النص إلى نسق علامات - العرض . غير أن هذا التكافؤ قد يكون مجرد وهم : فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التى يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معنى ما (أو نخبة من المعانى) التى تتخطى النص فى مجمله . وفى المقابل ، فإن كثيرا من بنيات رسالة النص الأدبى المفترضة والحقيقية (الشعرية) تختفى أو يتعذر إدراكها ، حيث يمحوها نسق العرض ذاته . بل أكثر من ذلك ، لو أن العرض "قال" كل النص ، وهو أمر مستحيل ، فإن المتفرج لن يسمع النص كله إذ أن جزءا كبيرا من المعلومات سوف يمحى . وتكمن مقدرة المخرج والممثل الفنية فى جانب كبير منها فى اختيار "مالا يجب أن يسمعه أحد" . لا نستطيع إذن أن نقول بوجود تكافؤ سيمانطيقى : لو أن (ن) تمثل مجموعة العلامات النصية و (ع) تمثل العلامات المتعلقة بالعرض ، فإن هاتين المجموعتين يتقاطعان فى كل عرض بشكل متجدد :

ع ن

وتصبح الدائرتين أكثر أو أقل توافقا لصيغة الكتابة والعرض وتلك وسيلة هامة للتمييز بين مختلف أنواع العلاقات بين النص والعرض . فالموقف الذى يقوم على وضع النص الأدبى موضع تميز بصفته الأول ، يتماثل وهم التوافق (الذى لا يتحقق أبدا فى الحقيقة) بين مجموع علامات

النص ومجموع علامات العرض . هذا التوافق ، الذي يستحيل تحققه و يطرح إشكالية كون العرض مجرد نسق من العلامات .

لا شك أن الخطر الرئيسي في هذا الموقف يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تماما ، ناهيك عن خيال "المؤدين" (٣)(المخرجين ، والممثلين) ، كما يكمن أيضاً في المحاولة (غير الواعية) لسد ثغرات النص وقراءته ككل مصمت لا يمكن "إنتاجه" إلا بواسطة أدوات أخرى تحول دون إنتاج العمل الفني . ليس الخطر الأكبر في وضع "النص" موضع تميز ولكن في "قراءته" بشكل خاص ، تاريخي ، ذي رموز وأيديولوجية محددة تسمح لها عملية تقديس النص بالخلود . ونظراً للعلاقات القائمة (بلا وعي ولكن بشكل قوى) بين النص المسرحي وبين ظروف عرضه التاريخية ، فإن هذه الميزة التي تمنح للنص سوف تؤدي إلى إعلاء عادات العرض ذات الشفرة الثابتة ، أو بمعنى آخر إلى إعاقة تقدم الفن المسرحي . هكذا يتصور بعض ممثلي ومخرجي فرقة الكوميدي فرانسيز Comedie Francaise أنهم يدافعون عن كلية ونقاء "نص" موليير Moliere أو راسين Racine ، بينما هم يدافعون عن قراءة مشفرة ، وعن صيغة محددة تماماً للعرض . نرى من خلال هذا المثال أن الميزة التي تمنح للنص قد تؤدي إلى خلق مسرح عقيم . ولكن ، لماذا يصبح من الضروري أن نميز بوضوح بين ما يتعلق بالنص وبين ما يتعلق بالعرض في العملية المسرحية ؟ ونجيب : لو أن هذا لم يحدث ، فسوف يصبح من المستحيل أن نحلل العلاقة بينهما وبين عملهما المشترك . إن عدم التفريق بينهما يسمح للمنادين بأولوية النص على العرض بأن يسقطوا على النص "الأثر" الذي ينتجه العرض .

١-١-٢. أما الموقف الآخر الأكثر شيوعا فى الممارسة الحديثة أو الطليعية للمسرح (وهى طليعة بلا لون فى أيامنا الأخيرة) فهو موقف الرفض الجذرى أحيانا للنص : حيث يندرج المسرح بكامله فى تلك الاحتفالية التى تتم أمام ووسط الجمهور ، أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربما كان أقلها . عندئذ يتكون الشكل التالى :

ن / ع

وقد يصبح الجزء المخصص للنص أقل حجما أو قد يسقط تماما من الحسبان . تلك هى مقولة أرتو **Artaud** ليس كما قالها بالطبع ولكن كما أساء فهمها الآخرون بوصفها رفضا جذريا للمسرح كنص (٣) وهذا شكل آخر من الوهم مناقض للشكل السابقة ومتواز معه ، وهو الشكل الذى يجبرنا على تحليل مفهوم النص فى المسرح وعلاقته المختلفة بالعرض .

١-٢. يرجع السبب الرئيس فى الخلط الذى يحدث فى تحليلات سيميولوجيا المسرح بشكل خاص إلى رفض التمييز بين ما يتعلق بالنص وما يتعلق بالعرض (٤). وقد جاء كتاب اندريه البو **Andre Helbo** "سيميولوجيا المحاكاة" (١٩٧٥)(٥) باسهامات كثيرة هامة حيث تناول بشكل أساسى النص المسرحى .

١-٢-١. بيد أننا لا نستطيع أن نتناول بالتحليل العلامات النصية والعلامات غير اللفظية فى العرض باستخدام نفس الأدوات ، فعلم تركيب الجملة (النصية) **Syntaxe** ودراسة العلاقة بين البشر وفقا للمسافة

المحسوسة بينهم **Proxemique** (٥) يشكلان منحيين مختلفين في تناول الفعل المسرحي لا يجب الخلط بينهما في البداية حتى وإن كان من الضروري توضيح العلاقة بينهما فيما بعد ورغم صعوبة التكهن بهذه العلاقة سريعا .

١-٢-٢. يتمركز هذا الخلط في لب مفهوم المسرحانية **Theatralite** كما يعرّفها بارت **Barthes** في نصه الشهير الذي ورد في كتاب "مقالات نقدية" **Essais Criliques** : "إننا إذن أمام تعددية حقيقية في المعلومات ، تلك هي المسرحانية : هي شخن من العلامات (بالنظر لأحادية الأدب ، وبعيداً عن إشكالية السينما) ." أين تقع المسرحانية بتعريفها هذا ؟ هل يجب إقصاؤها من النص وقصرها على العرض ؟ هل يصبح النص إذن مجرد ممارسة كتابية خاضعة للقراءة "الأدبية" بينما تصبح المسرحانية وقفاً على العرض.؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن سيميولوجيا النص المسرحي تصبح بلا معنى وتصبح سيميولوجيا الفعل المسرحي هي سيميولوجيا العرض . ولنذكر عدداً من المعطيات :

(ا) النص المسرحي موجود داخل العرض في شكله الصوتي **Phone** ، ووجوده مزدوج فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد ،

(ب) في المقابل ، نستطيع دائماً أن نقرأ نصاً مسرحياً وكأنه لا - مسرحي . ليس هناك في النص المسرحي ما يمنع من قراءته كرواية ، ومن اعتبار الحوار فيه حواراً روائياً ، واعتبار الإرشادات المسرحية وصفاً . نستطيع دائماً أن نحول المسرحية إلى رواية كما نستطيع في المقابل تحويل الرواية إلى مسرحية . يقول فيتيز **Vitez** : "كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحاً ". وهو الذي حول "أجراس بال" **Les Cloches de Bale**

للشاعر أراجون **Aragon** إلى مسرحية "كاترين" **Clatherine** . معنى ذلك أننا نقوم عند تحويل النص الروائى بعملية مماثلة وفى الاتجاه المضاد لما نقوم به عند بناء القصة المسرحية كقصة روائية (٦) تاركين جانبا المسرحانية . إننا نفترض مبدئيا وجود منابع نصية داخل النص المسرحى ترتبط بقابليته للعرض المسرحى . فمن الممكن تحليل أى نص مسرحى وفقا لآليات خاصة (نسبيا) تبرز نواة المسرحانية فى النص . ترتبط هذه الخصوصية بقراءة النص الممكنة أكثر من ارتباطها بالنص فى ذاته . إذا استطعنا قراءة مسرح راسين **Racine** كرواية فإن قابلية النص الراسينى للفهم لا تكون فى أفضل حالاتها .

لنصنف هذه النقطة التى سوف نحاول إيضاحها فيما بعد : هناك فى الكتابة المسرحية وفى فرضياتها خصوصية ما سوف نعمل على إبرازها ويضطرنا اقتباس النص الشعرى أو الروائى للمسرح إلى إضفاء هذه الخصوصية على النص .

١-٢-٣. ما هو النص المسرحى ؟ يتكون النص المسرحى من شقين واضحين لا يمكن الفصل بينهما : الحوار والإرشادات المسرحية (الإخراجية)(٧) . وقد اختلفت العلاقة النصية بين الإرشادات والحوار على مر العصور في تاريخ المسرح : فقد تختفي الإرشادات المسرحية أو تكاد (ولذا تصبح ذات دلالة هامة حين تتواجد بطريق المصادفة)(٨) وقد تحتل مكانة هامة كما فى المسرح المعاصر عند أداموف **Adamov** وجينيه **Genet** حيث يكتسب النص الإشادى أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة كما فى مسرحية "فصول بلا حوار" **Actes sans paroles** لبيكيت **Beckett** والتى يتكون فيها النص من مجموعة من الإرشادات المسرحية فقط .

عندما تبدو الإرشادات المسرحية غائبة فإن موقعها فى النص لا يخلو تماماً بما أنها تضم أسماء الشخصيات التى ترد ليس فقط فى القائمة الأولية ولكن أيضاً داخل الحوار ، بالإضافة للإرشادات المكانية . وبذلك تجيب الإرشادات المسرحية على سؤالين هامين هما "من؟" و "أين؟" : فهى تشير إلى سياق عملية الاتصال وتحدد بذلك العمل التداولى (البراجماتى) أو الظروف المادية للاستخدام اللغوى : ونرى بذلك كيف تؤدى نصية الإرشادات المسرحية إلى استخدامها أثناء العرض حيث أنها لا تظهر فى صيغتها اللغوية.

يرتبط الاختلاف اللغوى الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار **Enonciation** ، أى بسؤال "من يتكلم؟" فى الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقى الذى نسميه الشخصية (والذى يختلف عن المؤلف) أما فى الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته :

(ا) الذى يطلق الأسماء على الشخصيات (مشيراً فى كل مرة إلى المتكلم) وينسب إلى كل شخصية مكاناً تتكلم منه وجزءاً من الخطاب .
(ب) والذى يحدد إيماءات وأفعال الشخصيات بعيداً عن الخطاب .

نستطيع من خلال هذا الاختلاف الجوهرى أن نرى كيف يتوارى المؤلف فى المسرح وكيف أنه يكتب لكى يتكلم الآخر بدلاً منه ، ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الآخرين يتبادلون الكلام . ليس من الممكن أن نفك شفرة المسرح بوصفه عملية إسرار ، أو تعبير عن "شخصية" و "أحاسيس" و "مشكلات" المؤلف (٩)، إذ أن كل المظاهر الذاتية تتم إحالتها بوضوح إلى أفواه الآخرين. إن أول ما يميز الكتابة للمسرح هو أنها ليست ذاتية بما

أن الكاتب بإرادته يرفض الحديث باسمه ، أما الجزء الذي يكون فيه الكاتب فاعلاً في النص ، فهو ذلك الجزء الخاص بالإرشادات فقط . فالإرشادات هي الجزء المتعلق بسياق النص ويمكن تحجيمها(١٠) . أما الحوار فهو دائما صوت الآخر - ليس فقط صوت شخص واحد ولكن أشخاص كثيرين - إن استطعنا فك شفرة صوت الفاعل الكاتب بوسيلة تأويلية أو بأخرى فسوف يجب هذا الإفتراض الأصوات كلها : تكمن إشكالية الكتابة المسرحية "الأدبية" في تغطية لغة "الأنا" بلغة "الآخر" المعادلة لرفض التعبير عن الذات (١١).

١-٢-٤. يتميز النص عند تقديمه بعدد من الخصائص سواء كان النص مطبوعا أو مخطوطا ، بين صفحات كتاب أو كراس :

(أ) فمادة تعبير النص المسرحي لغوية (بينما مادة تعبير العرض متعددة ، لغوية وغير لغوية) !

(ب) يُتلى النص المسرحي بصورة تعاقبية **diachronique** وفقا "لقراءة خطية" ، على عكس علامات العرض متعددة الدلالات بشكل مادي . يستلزم النص الأدبي ، حتى وإن كان "مضفراً " قراءة تتبع الترتيب الزمني: (حتى وإن عكست القراءة الثانية أو العودة إلى الوراء هذا الترتيب) ، بينما يستلزم إدراك المادة المعروضة لدى المتفرج تنظيم العلامات المتعددة والمتعاقبة تنظيما جماليا ومكانيا.

من هنا تأتي ضرورة الممارسة بالنسبة للعرض ، والاشتغال بالمادة النصية وبمواد أخرى دالة . لكن تناول النص يتطلب أيضا قيام الممارس المسرحي بتحويل العلامات غير اللغوية عن طريق المضاهاة . هكذا يظهر إلى جانب نص المؤلف (الذي عادة ما يكون مطبوعا أو مدونا على الآلة الكاتبة) والذي نطلق عليه رمزاً (ن) ، نص آخر هو نص الإخراج (ن١) وكلاهما يقابل العرض (ع) : ن+ن١=ع .

ونظراً لأن النص المسرحى مثله مثل أى نص أدبى (بل أكثر من أى نص أدبى لأسباب بديهية) يتضمن بعض الثغرات ، فإن نص الإخراج يكمل النص المسرحى . وأبسط الأمثلة على ذلك يدل على أهمية هذه الثغرات النصية وضرورتها فى العرض : إننا لا نعرف شيئاً عن شخصيات واضحة المعالم مثل ألسست **Alceste** أو فيلانت **Philinte** ، لا عمرها ولا مظهرها ولا آرائها السياسية ولا حياتها الماضية ، لكننا عندما نتناول أول مقطع من مشهد ألسست وفيلانت الذى يفتتح مسرحية "كاره البشرية" **Le Misanthrope** لموليير **Moliere** فسوف ندرك أننا لا نعرف شيئا أيضاً عن سياق المشهد : هل كانت الشخصيتان متواجدتان هنا من قبل ، فى هذا المكان المسرحى ، أم أنهما وصلتا لتوهما ؟ وكيف وصلتا ؟ هل تركضان أم لا ؟ من منهما تتبع الأخرى وكيف ؟ تلك هى الأسئلة الكثيرة التى يطرحها نص مسرحى ملىء بالثغرات والذى إن لم يمتلىء بالثغرات لصار غير قابل للعرض . يبقى أن يجيب العرض على هذه التساؤلات . إن العمل "النصى" (أى عمل كراسة الإخراج المكتوب وغير المكتوب) أمر ضرورى للوصول إلى إجابة هذه التساؤلات . وسواء كان نص الإخراج منطوقا أو مدونا فإنه يقوم بدور الوسيط بالضرورة فى النص والعرض ويمكن نظراً لطبيعته ، مقارنته بالنص المسرحى (اللغوى) مع اختلافه الجذرى عن العرض بمادته وشفراته ذات الطبيعة المختلفة . يتكون الجزء اللغوى فى العملية المسرحية من مجموعتين من العلامات هما ن + ن١ . هكذا نصل إلى مفهوم نستخدمه فى الوقت الحالى بمعناه المتعارف عليه ، وهو مفهوم "العلامة" .

٢-العلامة في المسرح

٢-١. في إطار تعريفنا للغة كنظام من العلامات التى تهدف إلى الاتصال ، يتضح أن المسرح ليس لغة وأنه لا وجود لما يمكن أن نطلق عليه لغة مسرحية . وكما ينكر كريستيان مترMetz وجود "علامة سينمائية" لا نستطيع أن نتحدث بشكل قاطع عن "العلامة المسرحية" ، إذا أنه لا وجود لعنصر يمكن عزله في العرض المسرحي لكي يعادل العلامات اللغوية بخصائصها الثنائية الاصطلاحية (النسبية) وتفصيلها الثنائى (الخاتمة morpheme والصوت phoneme)(١٢). بناء على ذلك فإن أى تماثل بين العملية المسرحية وعملية الاتصال (مرسل - شفرة - رسالة - مستقبل) يتعرض صاحبه للنقد والهجوم كما حدث لجورج مونان(١٣) (gerges mounin) فى تفسيره للتفصيل الثنائى double articulation

رغم ذلك ، يجب أن نشير إلى أن :

١-"النص"المسرحي قابل للتحليل مثله مثل أى موضوع ذى شفرة لغوية ، حتى وإن لم يكن المسرح لغة مستقلة ، وذلك وفقا" لقواعد اللغة ولعملية الاتصال بما أن النص المسرحي ينتج عن مرسل بشكل لا يدعو للشك ، الخ .

٢- "العرض" المسرحي مجموعة (أو نظام) من العلامات ذات طبيعة مختلفة ، تتعلق بعملية الاتصال ، إن لم يكن بشكل كلى فبشكل جزئى ، نظرا لأن العرض يتضمن سلسلة معقدة من المرسلين (يرتبط بعضهم البعض بعلاقات حميمة) ، وسلسلة من الرسائل (ترتبط برباط وثيق ومعقد وفقا لشفرات شديدة التحديد) ومن المتلقين المتواجدين فى نفس المكان . أما أن يعجز المتلقى عن استخدام نفس الشفرة بوجه عام ، كما لاحظ

مونان ، فإن هذا لا يعنى البتة انتفاءعملية الاتصال . فقد يتخذ الرد على رسالة أرسلت بشفرة مورس أو باستخدام لغة ذات شفرة خاصة ، شكل الإشارة أو الرجوع إلى لغة مبتذلة ، وقد لا ياتى الرد على الإطلاق . هكذا لا يعتبر تطابق الشفرات جيئة وذهابا-شرطا مطلقا

لتحقق الاتصال . وإذا كان صحيحا أن وظيفة العرض ليست وقفا على الاتصال ، وأننا لا نستطيع إهمال التعبير أو إهمال ما أطلق عليه مونان كلمة "مثير" Stimulus (١٤)، ففى استطاعتنا رغم ذلك أن نحاول التعرف على كيفية تنظيم العلاقات بين النص والعرض ، بافتراض أن الفعل المسرحى علاقة بين مجموعتين من العلامات ، لفظية وغير لفظية .

٢-٢. تعريف سوسير Saussure للعلامة :

يعتبر سوسير "العلامة" عنصرا دالا مكونا من جزئيتين لا يمكن الفصل بينهما فعليا ولكن من الممكن التمييز بينهما بشكل منهجى : هاتان الجزئيتان هما الدال (sa) أو (S) ، والمدلول (Se) أو(s) (١٥)إن أهم خصائص العلامة اللغوية هى نسبيتها "الاصطلاحية" ، بمعنى غياب علاقة "التشابه" الواضحة بين الدال والمدلول أو بمعنى أدق التشابه بين الدال والمرجع referent حيث أن كلمة "مقعد" لا تشبه "المقعد" .

ومن خصائص العلامة أيضا خاصية "الخطية" ، أى فك شفرة العلامات اللغوية تباعا وفقا لترتيب الزمن . العنصر الثالث فى ثالوث العلامة هو مرجع العلامة ، أو بمعنى آخر ، العنصر الذى تشير إليه العلامة أثناء عملية الاتصال والذى لا يمكن أن نحيله إلى شىء موجود فى العالم الخارجى دونحذر حيث إن هناك مراجع متخيلة . هكذا يكون دال "مقعد" هو كلمة

"مقعـد" (سـواء كانت مدونة أو صوتـية) ومدلولها هو مفهوم "مقعد" ، والمرجع هو احتمال وجود ، أو وجود الشيء الذي يعرف بالمقعد (وليس بالضرورة الشيء مقعد في العالم) .

ينطبق هذا التعريف على علامات المجموعة النصية (ن + ن١) في المسرح التي تنتمي بذلك إلى النسق اللغوي (١٦).

٢-٣. العلامات غير اللفظية .

سوف نعرض هنا لبعض المصطلحات دون الدخول فيما تثيره هـذه المصطلحات من نقاش ، حيث إن نظرية سيميولوجيا المسرح لم تكتمل بعد وليس من شأننا هنا أن نرسي قواعدها النظرية .

يميز لوي بريتو **Luis Prieto** بين العلامات غير المقصودة والتي يطلق عليها (مؤشرات) **indices** (فالدخان (مؤشر للنار) والعلامات المقصودة التي يطلق عليها إشارات **Signaux** (نفس الدخان إشارة إلى وجودي في الغابة ، في حالة كون ذلك هو شفرة التعرف المتفق عليها) . قد تكون العلامات مؤشرات أو إشارات لفظية أو غير لفظية : فمن الممكن أن أشير إلى شيء ما أو أدل عليه بالكلام أو بأية وسيلة أخرى (مثل الإيماء ، الخ) . وفي مجال العرض تكون العلامات لفظية أو غير لفظية ، إشارات بالضرورة ، حيث أنها مقصودة نظريا ، غير أن هذا لا يمنعها من أن تكون مؤشرات أيضاً (إلى أشياء أخرى غير منطوقها المبدئي)(١٧) . ولا يمنع ذلك وجود علامات - مؤشرات متعددة لا يضعها المخرج أو الممثل في الحسبان بشكل إرادي وتكون لها وظيفة ما رغم ذلك . يصنف بيرس **Peirice** العلامات إلى "مؤشرات" **indices** ، و "أيقونات" **Icones** و"رموز" **Symboles** . يرتبط الممثل بالهدف الذي يحيل إليه في علاقة تجاور

(الدخان - النار) ، بينما ترتبط الأيقونة بالهدف المنطوق فى علاقة تماثل (التماثل فى بعض العلاقات : مثل البورتريه) . تعد هذه المفاهيم محل خلاف ، حيث يوضح لوى بريتو أن المؤشر يتطلب عملية تصنيف تخضع لفئة أكثر اتساعاً هى "عالم الخطاب"(١٨) .

فإذا عدنا إلى نفس المثال المعروف ، لا يمكن أن يكون الدخان مؤشراً للنار إلا إذا أقام العالم الإجتماعى والثقافى هذه العلاقة من قبل ، فإذا افترضنا وجود نار تشتعل بلا دخان فإن وظيفة المؤشر سوف تتهاوى .

وكذلك الحال بالنسبة "للأيقونة" التى يضعها امبرتو إكو (١٩) **Umberto Eco** موضع تساؤل حين يلاحظ أن "التماثل" بين الأيقونة والشيء خاضع للتبديل .

أما فيما يتعلق بالرمز ، فوفقاً لبيرس **Peirce** هناك علاقة سابقة بين الأشياء تخضع للظروف الاجتماعية والثقافية مثل العلاقة بين زهرة الزنبق واللون الأبيض أو البراءة .

من البديهى أن تكون العلامة أيقونة ومؤشراً ورمزاً فى ذات الوقت تقريباً ، وفقاً لوظيفتها وكيفية استخدامها ، وليس فقط لطبيعتها : من ذا الذى يستطيع أن يحدد إذا ما كان اللون الأسود ، وهو لون الحداد فى الغرب (أما فى آسيا فهو اللون الأبيض) ، أيقونة أم مؤشراً أم رمزاً ؟ إن المؤشر فى مجال الأدب يقوم بالإعلان عن والفصل بين-أحداث القصة ويحيل إلى الحدوتة أو كما يقول بارت **Barthes** إلى شفرة **Proairetique** (انظركتاب **S/Z**) أما الأيقونة فتعمل "كاثر الواقع" أو "مثير" . وسوف نرى رمزية العلامة بشكل أفضل فيما يتعلق بالموضوع المسرحى .

من العبث أن نؤكد أن العلامة المسرحية مؤشر وأيقونة وأحيانا رمز فهى أيقونة ، بما أن المسرح بصورة ما هو إنتاج أو إعادة خلق للأفعال الإنسانية(٢٠) ، ومؤشر بما أن كل عنصر فى العرض يندرج فى سلسلة متتالية ليكتسب معنى ما : فاكثر المظاهرة براءة واعتباطا يميل المتفرج لإدراكها كمؤشر لعناصر قادمة ، حتى وإن مُنى بخيبة الأمل بعد انتظار .

٢-٤ . العرض والشفرة .

يتكون العرض من مجموعة من العلامات اللفظية وغير اللفظية : فالرسالة اللفظية التى ترد فى نسق العرض بمادته التعبيرية مادة سمعية (الصوت) وتتضمن نوعين من العلامات : العلامات اللغوية التى تشكل "الرسالة" اللغوية ، والعلامات السمعية البحتة (الصوت ، التعبير، الإيقاع ، الإرتفاع ، النبرة) . هكذا يمكننا إدراك دلالة الرسالة اللفظية وفقا للشفرتين اللغوية والسمعية (الصوتية) مضافا إليهما كل شفرات العلامات غير اللفظية وهى العلامات المرئية والموسيقية المرتبطة بالمسافة الملموسة بين الممثلين .. الخ . هذا وتتطلب الرسالة المسرحية فى العرض عددا من الشفرات التى يجب فكها ، مما يتيح لأولئك الذين لا يملكون كل شفراته فرصة الاستماع إلى المسرح وفهمه ، وهو الأمر الذى يدعو إلى الدهشة : حيث يمكننا أن نفهم مسرحية ما دون أن نفهم لغتها أو إشاراتها القومية أو المحلية ، أو دون أن نمتلك شفرتها الثقافية أو غير المستخدمة . والواضح أن كبار رجال الإقطاع و الأتباع (فى القرن السابع عشر) الذين كانوا يرتادون عروض راسين **Racine** لم يدركوا شيئا من الاحالات الميثولوجية فى مسرحياته ، فقد كانوا جميعا على قدر كبير من الجهل . والمشاهدون فى باريس الذين شاهدوا (وعشقوا) عروض كامبيللو **Campiello**

لجولدونى التى قدمها جيورجيو ستلر **Giorgio Stehler** لم يكونوا على علم بلهجة أهل فينسيا ، وكثيرون منهم لم يستطيعوا فهم الاحالات إلى التصوير الزيتى فى فينسيا وخاصة إلى المصور جاردى **Guardi** . ولكن تبقى الشفرات الأخرى جميعها والتى كانت تسمح باستيعاب العلامات بالقدر الكافى .

أضف إلى ذلك الشفرات المسرحية البحتة ، وخاصة تلك التى تفترض وجود علاقة تماثل بين العلامات النصية وعلامات العرض . يمكننا أن نعتبر الشفرة المسرحية الحقة تلك التى تظهر بمظهر "مجموعة من التماثلات" (٢١) أو "قانون التماثل بين نظامين متعارضين" تشبه هذه الشفرة المسرحية شفرة اللغة فى ليونتها وقدرتها على التغير وارتباطها بالثقافة كما يبدو ذلك فى نظم التماثل الثابتة بين الكلمة (التى تمثل موقفا ما) وبين الإيماءة ، كما فى دراما النو **No** اليابانية الغنائية .

٢-٥ . ملاحظات حول العلامة المسرحية .

تعد العلامة المسرحية مفهوما معقدا يستدعى ليس فقط التعايش بين العلامات ولكن إمكانية أن تحل بعضها محل البعض ، نظرا لتعدد شفرات العرض المسرحي . ونحن نعرف أن كل نظام من العلامات من الممكن قراءته وفقا" لمحورين ، محور الاستبدال ومحور التركيب : حيث نستطيع فى كل لحظة من لحظات العرض استبدال علامة بأخرى من نفس سلم الاختيار **Paradigme** . هكذا ، نستطيع أن نحل مادة ما ترمز إلى العدو ، أو شخصية أخرى تنتمى لنفس سلم الاختيار "العدو" ، محل العدو الحقيقى أثناء الصراع . ومن هنا تاتى ليونة العلامة المسرحية وإمكانية استبدال

العلامة التى تنتمى لشفرة أخرى مثل "الدموع" فى "فيدرا" **Phedre** التى قام بإخراجها فيتيز **Vitez** والتى حل محلها إناء ملىء بالماء كان الممثلون يغمرون فيه وجوههم .

يضم محور التركيب العلامات فى تسلسلها ، حيث نكتشف أننا نستطيع مقابلة شفرتين دون الحاجة لكسر هذا التسلسل ، وأن نجعل القصة تنتقل من نوع من العلامات إلى نوع آخر بفضل عملية الاستبدال .

إن تكدس العلامات المتزامنة أفقيا أثناء العرض (العلامات اللفظية ، الإيمائية ، السمعية ، الخ) يسمح بالمرونة بشكل خاص على المحورين الاستبدالى و التركيبى وهكذا يستطيع المسرح أن يقول أشياء كثيرة فى نفس الوقت وأن يتابع عدة قصص متزامنة أو متشابكة . فتكدس العلامات يسمح بالطباق (مثل لحن يضاف إلى آخر على سبيل المصاحبة) .

هكذا :

(١) يفقد مفهوم العلامة جانبا من الدقة كما أنه ليس بمقدورنا أن نقول بوجود علامة صغرى : ليس من الممكن أن نوصل لوحدة صغرى للعرض كما أراد "كوفران" (٢٢)، تكون بمثابة مقطع زمنى تنتظم فيه راسيا كل الشفرات : قد تكون العلامة محددة ، وقتية (إيماءة ، نظرة كلمة) وقد تمتد العلامة طيلة فترة العرض (عنصر من عناصر الديكور ، الملابس) . لا يمكن الخلط بين مختلف العلامات ذات الشفرة إلا باستخدام وحدات متغيرة وفقا لكل شفرة ، وهو ما سوف نراه عند تحليلنا لمتواليات النص الدرامى الصغرى **microsequences** .

(٢) تستطيع كل علامة مسرحية ، حتى وإن لم تكن مؤشراً وكانت علامة إيقونية بحتة ، الاستغناء عن عملية "إعادة تكوين المعنى" . فالعلامة تعمل عمل السؤال المطروح على المتفرج والذى يتطلب تأويلاً أو أكثر من تأويل ، حتى وإن كانت العلامة اعتباطية . ويكتسب أبسط مثير مرئى مثل اللون ، معنى ما فى علاقته بالمثيرات الأخرى فى سلم الاختيار (بالتضاعف أو التقابل) ، أو فى علاقته بمحور التركيب (العلاقة بعلامات أخرى فى سياق العرض) ، أو عن طريق رمزية العلامة . هنا أيضاً تفوق وظيفة العرض التقابل بين العلامة - المثير ، المؤشر - الأيقونة : فالملمح الذى يميز المسرح هو قدرته على تخطى عوارض المقابلة .

٢-٦ . ترتبط صعوبة تحليل العلامة المسرحية بفكرة تعدد المعنى التى تعود ليس فقط إلى وجود نفس العلامة فى مجموعات ذات شفرات مختلفة تتعايش معاً على خشبة المسرح : فتلك التفصيلية الملونة فى إحدى قطع الملابس عنصر مرئى أولاً ، لكنها تندرج أيضاً فى إطار رمزية الألوان ذات الشفرة الخاصة كما أنها جزء من ملابس الشخصية تحيل إلى مكانتها الاجتماعية أو إلى دورها الدرامى . من الممكن أن تشير العلامة أيضاً إلى العلاقة الاستبدالية بين حامل العلامة وبين شخصية أخرى ترتدى نفس الملابس أيضاً . ويرتبط تعدد المعنى بعملية تكوين المعنى ذاتها : فإلى جانب المعنى الرئيسى الصطلاحى **denotatif** "البديهى"(الذى يرتبط عامة بالحدوتة الرئيسية) ، تحيل كل علامة (سواء كانت لفظية أو غير لفظية) إلى مجموعة من المعانى الثانوية الجانبية(٢٣) . "فالرجل الأحمر" الذى يشير إليه ماريون دو لورم **Marion de Lorme** فى مسرحية فيكتور هوجو التى تحمل نفس الاسم هو الكاردينال ريشيلو **Richelieu** (الذى يرتدى أيضاً

اللون الأحمر) كما توحى الكلمة بوظيفة الكاردينال وسلطته التى تقارب سلطة الملك ، وبقسوة الجلاد (الأحمر = الدم) . ترتبط هذه الإيحاءات connotations بالسياق الاجتماعى والثقافى حيث الأحمر هو لون رداء الكاردينال وهو أيضا لون الدم والقسوة (فاللون الأحمر يوحى فى اللغة الروسية بالجمال ، ولكن بعد ثورة أكتوبر أصبح يوحى أيضا بالثورة) . وفى آسيا يوحى اللون الأبيض بالحداد وليس بالبراءة كما يعنى ارتداء المرأة اللون الأبيض فى الهند أنها أرملة ، وليست عذراء . وقد نستطيع الاقتصاد فى مفهوم المعنى الإيحائى فيما يتعلق بالعلامة المسرحية نظرا لأن التقابل بين المعنى الاصطلاحى والمعنى الإيحائى يحل محله تعدد الشفرات ، أى تعدد الشبكات النصية المعروضة . وهو ما يتيح إمكانية أن نتبين شبكة ثانوية فى العرض لارتباط الشبكة الرئيسية بالحكاية الرئيسية . يبقى أن نحدد ما هى الحكاية الرئيسية ، وتلك هى مهمة القارىء - الدراماتورجى والمخرج . إن أهمية وخصوصية المسرح تكمن تحديدا فى إمكانية تمييز نسق علاماتى ، وفى مقابلة الشبكات بعضها لبعض ، وفى إنتاج المعنى فى ذات النص - الظهور على المسرح حيث يختلف توازن المعنى النهائى .

٢-٧ . ثالوث العلامة فى المسرح .

وفقا للفرضية السيميولوجية (التى تقول بوجود نسقين من العلامات فى المسرح ، الأول لفظى وهو نسق النص (ن) ، والثانى لفظى / غير لفظى ، وهو نسق العرض (ع) فإننا نستخلص عددا من النتائج حول العلاقة بين النص والعرض : لو أن (ن) هو مجموع العلامات النصية ، و (ع) هو مجموع

علامات العرض ، فإن (د) هو الدال ، و (م) هو المدلول ، فى حين أن (R) هو مرجع النص و (r) هو مرجع العرض ، وهكذا تكون :

$$T = \frac{Sa}{Se} \text{ — } R \qquad \qquad R \text{ — } \frac{\text{د}}{\text{م}} = \text{ن}$$

$$P = \frac{Sa1}{Se1} \text{ — } R \qquad \qquad r \text{ — } \frac{\text{د١}}{\text{م١}} = \text{ع}$$

تقول الفرضية "الكلاسيكية" الخاصة بالمسرح بصفته عرض "يترجم" النص بان المدلول فى النص يساوى المدلول فى العرض وأن المرجع يساوى المرجع فى العرض بما أن المدلول فى مجموعتى العلامات هو نفسه أو شديد الاقتراب من المدلول فى العرض والذى يحيل لنفس المرجع (فإذا لم يكن مساويا له فذلك راجع لقصور "العرض" كله) ، كما لو كانت العلاقة بين النص والعرض علاقة "إطناب" أو تكرار .

لكن هذا يفترض أن مجموعتين من العلامات فيهما مادة تعبير مختلفة من الممكن أن يكون لهما مدلول متساوى ، ويفترض إذن أن مادية الدال لا تؤثر فى المعنى . غير أننا نلاحظ :

(١) أن مجموع القنوات النصية لا يمكن أن يعادل كليا مجموع علامات العرض حيث إن هناك دائما جزءا ما يسقط .

(٢) أن فقدان معلومة ما أثناء المرور من العرض إلى النص (حيث يصعب فى بعض الأحيان تصور شعرية النص) يوازيه اكتساب معلومة أخرى حيث أن عدداً من علامات العرض يشكل أنساقاً مستقلة (نسق ١ ،نسق ٢ ...) لا يعادلها شيء فى مجموع العلامات النصية .

ويبقى السؤال هو معرفة إذا ما كان الهدف من العرض هو التقليل من قيمة س أو ص إلى أقصى درجة للتوفيق بين :-

$\frac{\text{د}}{\text{م}}$ و $\frac{\text{د}_1}{\text{م}_1}$. وذلك هو المثال "الكلاسيكى" الذى يفترض إمكانية بناء أنساق متعادلة فعلياً . فى المقابل يمكننا أن نعتبر فيه أن بناء علامات العرض يسمح ببناء نسق دال مستقل لا تؤدى فيه العلامات النصية إلا دوراً جزئيا . تلك الفرضية المثمرة تتفق واتجاهات المسرح المعاصر حيث تقوم ممارسة العرض باستعادة النسقين الدالين للجمع بينهما ، لكنها أيضاً فرضية تقودنا إلى التقليل من قدر العلامات النصية .

٢-٨ . إشكالية المرجع .

يحيل مرجع النص المسرحى (R) إلى صورة ما للعالم أى إلى تصور سياقي لأدوات العالم الخارجي ، مثل التاج في تراجيديا كورنى **Corneille** الذى يحيل ليس فقط إلى أداة حقيقية مصنوعة من الذهب المطعم بالأحجار الكريمة ، ولكن إلى الملكية والملك أيضاً : فمرجع التاج هو الملكية كما يراها كورنى (والمتلقون فى عصره) ، أما الأداة الحقيقية مرجع جذر كلمة(٢٤) "تاج" فهى ذات أهمية ثانوية .

في مجال العرض يكون للعرض وضع مزدوج :

(١) فهو يتماهى مع مرجع النص المسرحي (R) : فمرجع التاج في مسرحية **Othon** لكورني التي قدمت عام ١٩٧٥ هو الملكية على طريقة كورني .

(٢) وهو موجود على المسرح بشكل ملموس أو غير ملموس تاجاً حقيقياً أو ممثلاً حقيقياً يؤدي دور الملك ويتماهى مع التاج مجازياً هذا هو وضع العلامة الأيقونية المتميز في المسرح : التوحد مع ذات المرجع الذي يلتصق به .

هكذا يشكل العرض مرجعاً خاصاً به أو إذا شئنا يكون لنفسه مرجعه الخاص ، فتظهر المفارقة في هذا الوضع السيميوطيقي : حيث تتلاقى العلامة (ع) مع ثلاثة مراجع :

ا - مرجع النص الدرامي (R)

ب- وهو نفسه مرجعه لذاته (ع = R)

جـ- مرجع العرض في العالم (r)

يؤثر هذا الوضع (المفارقة) على عمل المسرح نفسه في إطار أن :

(١) المرجع (R) للنص (ن) هو في ذات الوقت :

ا - نسق في العالم (مثال الملكية زمن كورني)

ب- وعلامات ملموسة تمثل (ن) على خشبة المسرح . بمعنى آخر تحيل علامات نصية (ن) التي يبنيها المؤلف إلى مستويين من الواقع ، العالم وخشبة المسرح .

(٢) مجموع العلامات (ع) تقام على النص المسرحي وتساوي الواقع الذي تحيل إليه الكتابة المسرحية . لكنه مثل أية علامات له مرجعه الخاص ، الحالي (r) ، (مع إسقاط مرجع النص المسرحي (R) من الحسبان ...)

فإذا عدنا لمثال التاج عند كورنى لوجدنا أن العرض يقدم "ملكاً يحمل التاج" موجود بشكل ملموس على خشبة المسرح وهو مرجع النص الخاص بكورنى ، كما يعمل هذا الملك الذى يحمل التاج كعلامة تشير إلى مرجع تاريخى من القرن السابع عشر (مازاران **Mazarin** ، لويس الرابع عشر **Louis XIV**) وإلى مرجع تاريخى من القرن العشرين (ما هو الملك بالنسبة لنا اليوم ؟) . هكذا تؤثر طبيعة العلامة ذاتها (ن + ع) على وضع وطابع المسرح كممارسة حية قابلة للتجديد إلى ما لانهاية .

نرجو أن تنير نظرية العلامة المسرحية رغم مفارقتها وظيفة وعمل العلامة التاريخى . ففى كل حقبة من التاريخ يعيد كل عرض جديد بناء العرض (ع) كمرجع جديد للنص (ن) ، أو "كواقع" مرجعى جديد (مفارق بالضرورة) مع وجود المرجع الثانوى (م) الحالى (وفقاً للحظة محددة من العرض هنا والآن) .

هكذا ندرك كيف ولماذا يعد المسرح ممارسة أيديولوجية (بما فى ذلك مسرح المناظر الخلابة أو المسرح النفسى) ، شديدة التسيس فى معظم الأحيان بشكل ملموس .

وندرك أيضاً صعوبة إعادة تكوين زمن لويس الرابع عشر **Louis XIV** أو إعطاء صورة مرجعية لعصر لويس الرابع عشر - وهما أمران مختلفان - (إلا عن طريق الدعابة) كما ندرك صعوبة أن نطمس هذا المرجع التاريخى لكى نجعل نصاً من القرن السابع عشر يبدو حديثاً : لا يمكن أن تؤدى مسرحية " كاره البشرية " **Le misanthrope** وظيفتها بملابس المدينة حيث أنها سوف تفقد "مرجعها المزدوج" هكذا يصبح من الواضح أن العملية المسرحية فى العرض ، تقع محل جدال عن حق .

تلك هى إحدى الأسباب التى تجعل من محاولات المسرح الطبيعى وهما حقيقيا : فصيغة المسرح الطبيعى هى R = r ، أى تطابق العالم على خشبة المسرح والعالم خارجها . هنا أيضا يكون الحل الطبيعى حلاً غير جدلى حيث تظل خطورة هذا التطابق بين (R) و (r) حاضرة فى العرض ؛ الذى تطلق عليه صفة الواقعية .

نستخلص من ذلك أن المسرح خلق "ليقول" ، ولكن أيضا "ليكون" ، وهى إشكالية سوف نعود إليها . فاعتبار الفعل المسرحى نظاما علاماتيا فقط وإسقاط وظيفته المرجعية يعد فى الواقع تقليصا للفعل المسرحى : فالمسرح مرجع لذاته ، حيث يصبح من العبث محاولة إكساب عناصره كلها (٢٥) مدلولاً ما . وهو بالنسبة للمتفرج ذو طابع أيقونى مسيطر حيث إنه يُرى قبل أن يُدرك .

فإذا كنا قد تحدثنا عن العلامة والمرجع ، علينا أن ننظر بعين الاعتبار إلى متلقى "الرسالة" ، هذا الفاعل الذى لا غنى عنه فى عملية الاتصال الخاصة بالمتلقى - المتفرج .

هكذا يؤثر فينا الاتصال ، وما وراء الاتصال والمفارقة المسرحية .

٣- المسرح والاتصال

٣-١ . لو أننا حاولنا تلخيص ما حاولنا إيضاحه حتى الآن فإن فرضيات العلاقة بين النص والعرض المسرحي سوف تنبئنا بان "العرض" المسرحي مكون من مجموعة من العلامات التي يمكن تفصيلها إلى مجموعتين : النص (ن) والعرض (ع) .

تندرج هذه العلامات في عملية اتصال تقوم فيها بدور "الرسالة" ، عملية معقدة بلا شك لكنها خاضعة لقوانين الاتصال وعناصره " - المرسل (متعدد) : مؤلف + مخرج + ممارسون آخرون + ممثلون .

- الرسالة : النص + العرض

- الشفرات : لغوية + إدراكية (مرئية ، مسموعة) + اجتماعية + ثقافية + ("اللياقة" ، "الاستلاحة" ، الحالة النفسية الخ) + شفرات مسرحية خاصة (مكانية - على خشبة المسرح ، شفرات الأداء ، الخ والتي ترسخ لشفرة العرض في لحظة ما من التاريخ) .

- المتلقي : المتفرج (المتفرجون) ، الجمهور .

ويعترض جورج مونان G. mounin اعتراضا جوهريا على فرضية إدراج المسرح في عملية الاتصال ، لكن اعتراضه لا يبدو مقنعا بأية حال ، حيث يقول :

"لقد اعتبرت الألسنية وظيفة الاتصال وظيفة محورية ، حيث أدى ذلك ببويسنس Buyssens وبعلماء الألسنية الآخرين إلى التمييز بين الحقائق المرتبطة بقصدية الاتصال والتي يمكن البرهنة عليها (وجود متحدث ما يرتبط بمستمع ما عن طريق رسالة تحدد سلوكا يمكن التاكد من صحته) وبين الحقائق التي لا تتميز بهذا الملمح ، حتى وإن كنا نطلق على هذه

الحقائق حتى الآن اسم العلامات وحتى وإن كنا ندرسها فى اللغة . هذه الحقائق التى يطلق عليها تروبتسكوى **Troubetzkoi** اسم " المؤشرات " و "الأعراض" (...) هى معلوما ت يدلى بها المتحدث دون أدنى نية لتوصيلها"(٢٦) .

يخضع مونان الاتصال لقصدية الاتصال ، غير أننا لا يمكن أن ننكر قصدية الاتصال فى المسرح . فإذا أكد الممثل على قصدية "التعبير" فهو لا يريد التعبير عن ذاته وإنما عن شىء ما . لا يمكن تأويل قصدية الاتصال على أنها نية توصيل علم ما أو معرفة ما بعينها ، تكون واضحة ، ومميزة ، لأننا قد نرغب فى الاتصال دون أن نعرف بشكل جلى ما نحن بصدد توصيله . فالفن يميز بشكل عام بين قصيدية الاتصال وبين الرغبة فى التعبير عن شىء محدد . فنحن قد نرغب فى الاتصال بينما تحمل الرسالة جزءا لا علاقة له بالقصدية ، الأمر الذى نجده فى المسرح كما فى أشكال أخرى من الفن : حيث يتعدى ثراء العلامات واتساع وتعقيد الأنساق التى تشكلها العلامات تماما قصيدة الاتصال الأولى : فإذا حدث "فقدان" فى معلومة بالنظر إلى المشروع المبدئى هناك أيضا "مكاسب" غير متوقعة ، حتى وإن تركنا جانبا مسالة الأصوات (أى العلامات غير اللا إرادية التى تشوش الاتصال) هناك فى كل عملية اتصال جانب من المعلومات غير إرادية وغير الواعية (أى التى لا يمكن أن نقول إنها غير مقصودة دون أن يكون فى ذلك تعسف) التى يستقبلها المستمع إو تفرض عليه . تشكل الإيماءات ونبرة الصوت وذلات اللسان والأحاديث غير المترابطة فى الحياة اليومية خطابا يدركه المتلقى كاملا . تسمح لنا هذه الملاحظات التى اعتدناها بعد فرويد وقبل ذلك أيضا أن ندرك كيف يكون الاتصال المسرحى مقصودا فى مجمله

وفى كل علامأته الاساسية (تلك هى مهمة المخرج) وكيف أنه يستحق أن نطلق عليه كلمة اتصال بمعناها المحدد ، حتى وإن كان هذا المشروع الواعى يسقط كثيرا من العلامات الناتجة عن الفعل المسرحى ، حتى وإن لم تطرح مسالة قصدية العلامات التى لا يمكن أن تضم كافة علامات اللغة الشعرية يستطيع المخرج والمؤلف المسرحى أن يقولا : لقد قصدنا "الكلام" حتى وإن قالا أيضا : لم نكن نقصد هذا .

٣-٢ . الوظائف الستة .

لو أننا اتفقنا على فرضية أن النشاط المسرحى عملية اتصال (وإن لم يقتصر على ذلك فقط) فسوف نستنتج أن الظائف الستة التى قال بها ياكبسون **Jakobson** (٢٧) وثيقة الصلة بعلامات النص وبعلامات العرض أيضا . ترتبط كل من هذه الوظائف كما نعلم بعنصر من عناصر الاتصال :

ا - "الوظيفة العاطفية" ، التى تحيل إلى المرسل ، وظيفة أساسية فى المسرح يفرضها الممثل بكل أدواته الجسدية والصوتية فى حين ينظم المخرج أو المصمم السنوغوافى العناصر المسرحية دراميا .

ب- "الوظيفة المعرفية" ، التى تحيل إلى المرسل إليه وتفرض على متلقى الرسالة المسرحية ، سواء كان المتلقى - الممثل (الشخصية) أو المتلقى - الجمهور ، أن يتخذ القرار ، وأن يجيب إجابة ما حتى وإن كانت مؤقتة وذاتية .

جـ- "الوظيفة المرجعية" ، لا تترك للمتفرج فرصة نسيان "سياق الاتصال" (التاريخى : الاجتماعى ، السياسى أو النفسى) وتحيل إلى "واقع" ما (انظر أعلاه) .

د- "الوظيفة" تذكر المتفرج بظروف الاتصال وبوجوده كمتفرج فى المسرح وهى تقطع أو تعيد الاتصال بين المرسل والمرسل إليه (بينما تحقق الاتصال بين الشخصيات من خلال الحوار) . ويستطيع كل من النص والعرض القيام بهذه الوظيفة .

هـ- "الوظيفة اللغوية الواصفة"(٢٨) : نادراً ما تتواجد فى الحوار الذى قليلاً ما يصف ظروف إنتاجه . تقوم هذه الوظيفة بمهمتها كاملة كلما حدثت عملية مسرحة **Theatralisation** أى إظهار المسرح بصفته مسرحا ، أو المسرح داخل المسرح كأن نقول : شفرتى هى الشفرة المسرحية .

و . تستطيع عملية الاتصال تفسير العرض بوصفه ممارسة ملموسة ، فهى ليست مجرد صيغة لتحليل "الخطاب المسرحى" (وخاصة نص الحوار) . كما تستطيع الوظيفة الشعرية التى تحيل إلى الرسالة ذاتها أن توضح العلاقة بين مختلف قنوات المعنى النصية وقنوات العرض . فالوظيفة المسرحية ليست مجرد وظيفة أخرى ذات طبيعة شعرية ، حيث إن العمل الشعرى كما أراده ياكوبسون **Jakobson** "هو إسقاط المحور الاستبدالى على محور التركيب" ، أى إنعكاس العلامات النصية - العرضية على تعاقبية **diachronie** العرض فى مجملها .

٣-٣ . المتلقى - الجمهور .

من الخطأ أن نقول أن دور المتلقى فى عملية الاتصال دور سلبى فما من مخرج أو ممثل قد خالجهما هذا الظن قط ، لكن كثيرون منهم يتفقون على النظر إلى المتفرج بوصفه مرآة تعكس بشكل متكسر العلامات المرسلة

إليه عن قصد ، أو بوصفه مرسل مضاد يعكس علامات ذات طبيعة مختلفة ، مشيراً فقط إلى وظيفة التوصيل : "إننى استقبلك بوضوح تام" (كما يحدث فى الرسائل الإذاعية) ، أو "أنا لا أستقبلك على الإطلاق" (كما ينبئنا بذلك صفير المتفرجين ، وتهكمهم ومعاكساتهم) .

والواقع أن وظيفة التلقي لدى الجمهور أكثر تعقيداً ، أولاًلأن المتفرج ينتقى المعلومات ، يختارها أو يرفضها ، يدفع الممثل في اتجاه معين عن طريق استخدام علامات واهنة يدركها المرسل بشكل واضح في المفعول الارتجاعى أو رد الفعل **feedback** . ثانياً ، ليس هناك متفرج "واحد" ، وإنما مجموعة من المتفرجين يؤثر بعضهم فى بعض . إننا لا نرتاد المسرح إلا نادراً ولكننا أيضاً لا نرتاده "وحدنا" ، كما أن كل رسالة نستقبلها نعكسها (على جيراننا) ثم نستعيدها لنعيد إرسالها فى عملية تبادل شديدة التعقيد .

وفى النهاية ، يصبح المتفرج وليس المخرج هو صانع العرض ، الأمر الذى يبدو بلا شك شديد المفارقة ، ويستغلق على الفهم خاصة فى ظروف المسرح الإيطالى وهى ظروف خاصة ومحددة : وعلى المتفرج أن يعيد بناء العرض باكمله على المحورين الرأسى والأفقى (الاستبدالى والتركيبى) حيث يضطر المتفرج لمتابعة القصة على المحور الأفقى كما يعيد تكوين تصور كامل للعلامات المتنافسة أثناء العرض . وهو يضطر فى ذات الوقت لاستثمار ذاته فى العرض (التماهى) والانسحاب منه (المسافة) . لا شك أن هذا الاستثمار الذهنى والجسدى لا يتحقق فى أى نشاط آخر كما يتحقق فى المسرح ، الذى يتميز بطابع خاص وباستمراريته فى مجتمعات شديدة

التباين ، باشكال مختلفة . ليس بريخت هو مخترع فكرة التحكيم الخلاق الذي يقوم به المتفرج (٢٩) ، لكنه اكتشف بعيداً عن سلبية الجمهور البرجوازي ، الإيمان العميق بالمسرح ، ذلك الإيمان الذي يجعل من المتفرج مشاركاً أو ممثلاً محورياً (دون أن تكون هناك ضرورة لاستدعاء أدنى واقعة **Happening**) .

ليست مهمتنا دراسة "تلقي العرض" ولا أيضا دراسة الصيغة الخاصة بقراءة النص المسرحي خارج العرض واستعانته بنمط تخيلي شديد الشكلانية . يكفينا أن نقول الآن أن هناك ثلاثة عناصر أساسية تحدد عملية التلقى :

١- ضرورة الارتباط ببنيات كبيرة (بنيات سردية مثلاً) أمام فيض العلامات والمثيرات . سوف نرى أن هذا يتطلب أولاً دراسة بنيات النص الكبرى .

٢- يعمل المسرح ليس فقط كرسالة وإنما أيضا كتعبير - تحريض أى بث الفعل الممكن داخل المتلقى .

٣- إدراك مجموعة العلامات المسرحية بوصفها علامات سلبية . تلك النقطة الأخيرة لا نريد استبعادها .

٣-٤ . نفى - النفى .../ ... الإيهام .

٣-٤-١ . تكمن خاصية الاتصال المسرحي فى تلقى الرسالة باعتبار=ها غير واقعية ، أو تحديداً غير حقيقية . فإذا كان هذا الأمر بديهيا أو يبدو بديهيا

فى القصة أو فى الحكاية (اللفظية أو المكتوبة) حيث يتم إدراك القصة بصفتها خيالية ، فإن المسرح مختلف : ما يظهر فى المكان المسرحى "واقع ملموس" ، أدوات وأشخاص لا مجال للشك فى وجودها المادى . وإذا كان هؤلاء موجودين بما لا يدعو للنقاش (داخل نسيج الواقع) فهم أيضاً وفى نفس الوقت منفيون ، مدموغون بخاتم أدنى . الكرسى على المسرح ليس هو الكرسى فى العالم حيث إن المتفرج لا يستطيع الجلوس عليه أو تحريكه . إنه كرسى محرم ، لا وجود له فى ذاته . كل ما يحدث على خشبة المسرح (مهما كان المكان المسرحى محدداً ومغلقاً) مدموغ بصفة الاواقعية ، والثورة المعاصرة التى حدثت فى المكان المسرحى(٣٠) (اختفاء أو توفيق الخشبة الإيطالية ، الخشبة الحلقية ، الخشبة الدائرية ، المنصة ، مسرح الشارع) بالإضافة إلى كافة الأنماط التى تمزج بين الجمهور والحدث المسرحى ، ، بين المتفرجين والممثلين ، هذه الثورة لم تنتبه إلى هذا الفرق الأساسى : حتى وإن جلس الممثل على ساقىّ المتفرج فسوف يظل بينهما ذلك الحاجز غير المرئى، ذلك التيار الذى تبلغ قوته مائة ألف فولت ليفصل بينهما بشكل أكثر جذرية . حتى وإن قدم العرض حدثاً واقعياً (كما فى المسرح السياسى أو فى مسرح التحريض) فإن هذا الواقع ، عند مسرحته ، يظل غير واقعى وأقرب إلى الحلم . يحلل مانونى **mannoni** فى كتابه "مفاتيح المتخيل" (٣١) عملية نفى النفى هذه ، ويعتقد فرويد **Freud** أن الحالم يعرف بانه يحلم حتى وإن لم يصدق أو لم يرغب فى تصديق ذلك . كذلك المسرح الذى يشبه الحلم فهو بناء متخيل يعرف المتفرج أنه منفصل عن دائرة الحياة اليومية انفصالاً جذرياً . وتوجد لدى المتفرج منطقة مزدوجة ، أو فضاء مزدوج (وسوف نعود إلى تلك الإشكالية عند تناولنا الفضاء المسرحى) هو فضاء الحياة اليومية الذى يخضع لقوانين الوجود

المعتادة وإلى المنطق الذى يحكم ممارساته الاجتماعية من ناحية والفضاء الأخر موضع ممارسة إجتماعية مختلفة تخضع لقوانين وشفرات محددة . وفى تلك الأثناء لا تعود هذه القوانين والشفرات تسيطر عليه بصفته فرداً فى ممارسته الاجتماعية - الاقتصادية الخاصة: حيث أنه لم يعد " مشاركاً " باستطاعته أن يعى القوانين التى تحكمه أثناء عملها دون أن يخضع لها ، بما أنها منفية بوضوح فى واقعها الجبرى . هكذا يمكننا تبرير المحاكاة الآنية دائماً فى المسرح ، وهى محاكاة الأشخاص وأفعالهم فى الوقت الذى تظهر فيه القوانين التى يخضعون لها . كذلك التطهر : فكما يقوم الحلم بشكل ما بتحقيق رغبات النائم عن طريق بنية الاستيهام **fantasme** ، يقوم الواقع الملموس ، الذى يحاكم بوصفه غير واقعى ، بتحرير المتفرج الذى يحقق مخاوفه ورغباته ، أو يبرأ منها دون أن يقع ضحية هذا البناء الواقعى ، وإنما يشارك فيه . هكذا نرى كيف يجد نفى النفى مكانه فى المسرح - الاحتفالية الذى يرتبط بطقس الاحتفال كما يجد مكانه أيضاً فيما نطلق عليه مسرح الإيهام . (هل هناك تناقض بين رؤية التطهر وبين نظرية بريخت **Brecht** ؟ لا نعتقد ذلك : حيث أن نفى النفى يمس كل الأشكال المسرحية : التطهر و "الفكر" البريختى وظيفتان تتقابلان بشكل جدلى ولا تنفى إحداهما الأخرى) .

٣-٤-٢ . الإيهام المسرحى .

"ليس هناك إيهام مسرحى" . فمسرح الإيهام شكل من أشكال تحقق نفى النفى : حيث يصل التشابه بين "واقع" العالم الاجتماعى والاقتصادى الذى يعيشه المتفرج إلى أقصى درجات التشابه حتى يتارجح الواقع ذاته ، أو بشكل أكثر تحديداً يجد المتفرج نفسه مضطراً إلى اللجوء إلى السلبية

أمام واقع يحاول محاكاة هذا العالم ليبدو حقيقيا . يقول له العرض :"هذا العالم الذى أعيد إنتاجه هنا بدقة بالغة يشبه إلى درجة الالتباس العالم الذى تعيش فيه (والذى يحيا فيه آخرون أكثر حظا منك) . وكما أنك لا تستطيع دخول العالم المسرحى المغلق فى دائرته السحرية ، فإنك لا تستطيع التدخل فى العالم الواقعي الذى تعيش فيه" . وهنا نتبع بريخت فى نقده لعملية التماهي بواسطة مقولة نفى النفى الفرويدية . هكذا تكتسب قصة الكاوبوى العبثية معنى ما ، حيث أنه يطلق الرصاص على الخائن عند استقباله لأول مرة داخل صالة العرض . غير أن المتفرج لا يجهل أن ما يراه ليس "حقيقيا" ، (وقد أصاب مانونى حين أشار لذلك) . فعندما نبدأ فى تمحيص مسالة الإيهام مع حصر الجمهور فى حالة عجز متزايدة ، يتخذ رفض المتفرج مظهراً مختلاً حيث إنه لم يكن مهيئا بشكل جيد لفك الشفرة وقد فاجاه هذا التناقض الصارخ : مثل الكاوبوى الذى تعود على رد الفعل الفورى والذى لم يتعلم "أنه غير مسموح له بالتدخل" .

هنا نلمس المفارقة البريختية : عند نقطة تماهي المتفرج القصوى مع العرض ، تزداد المسافة اتساعاً بينه وبين العرض ، ويؤدى ذلك إلى اتساع المسافة بين المتفرج وفعله الشخصى فى العالم . تلك هى النقطة التى يقوم عندها المسرح ، إن شئنا بتجريد الإنسان أمام مصيره . ونقول "مسافة **distance** وليس "تباعداً " **distanciation** كما قال بريخت ، حيث أن "التباعد" عملية جدلية لا زلنا نلتقى بها كثيراً .

هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن مغزى "المحاكاة" بوصفها "نسخة" من الواقع ، غير أننا لا نستطيع القيام بذلك الآن بشكل عميق . يندرج التحليل السابق فيما يعرف "بالإيهام" ، مثل إيهام المسرح الطبيعى **naturaliste** على أنه صورة من الواقع ، فى حين إنه لا يحاكى العالم وإنما

يقدم على المسرح صورة للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعلاقات الإنسانية، وهي صورة بنيت اتفاقاً مع تصورات الطبقة الحاكمة وإذن مع الشفرة السائدة التي تفرض نفسها دون إثارة رد فعل لدى المتفرج (٣٢).

لا شك أن نفي النفي يلعب دوراً ما هنا ، فالمتفرج يعرف تمام المعرفة أننا لا نقدم له "صورة" حقيقية لهذا العالم ، لكن ما يطرح عليه عند اكتمال الإيهام هو نموذج لموقف ما من العالم ، وهو موقف سلبي . هنا لا تتم محاكاة العلاقات الموضوعية وإنما محاكاة نوع ما من "تصور" هذه العلاقات أوالموقف الذي ينشأ منها .

٣-٤-٣ . لظاهرة نفي النفي آثار أيديولوجية فورية (نفي النفي المسرحي الذي سوف نرى عمله بشكل أفضل في الجزء الخاص بالفضاء المسرحي) . يلتقي المسرح الطبيعي القائم على السعي وراء الإيهام ومسرح النمط الإيطالي الذي يفترض وجود حائط رابع شفاف يعزل جزءاً من "الواقع" المنقول وحيث يكرر المتفرج في المسرح دوره في الحياة أو ما سوف يصبح دوره في الحياة مثله مثل متفرج عاجز يتأمل دون أن يفعل ، وهو المقصود المعنى دون أن يكون كذلك : . هكذا يحق لبريخت أن يقول أن الدراما فعل محافظ ، أبوي . فالمتفرج طفل يهدهد ، لن يتغير شيء في العالم بواسطته ، حيث يجب أن تمتص الفوضى ، هكذا تسجل الميلودراما أو الدراما البرجوازية حلم التحرر الانفعالي الذي لا وجود له إلا في الخيال ، وهكذا شاهد وأدرك مئات الآلاف من الناس (بالإضافة إلى ملايين المتفرجين في السينما) رواية "غادة الكاميليا" **La dame aux Camelias** . لكن العاطفة لا يجب أن تزعزع نظام العالم البرجوازي ! فليتوحد المتفرج مع مارجريت أو أرمان دوفال دون خطر لأن ما يراه لن يتغير بيده .

في المقابل ، يواجه كل من المسرح التاريخي - الواقعي الذي يقدم حدثا ثوريا مثيرا (مثل بريخت في مسرحية "أيام كميونة باريس Les Jours de la Commune) ومسرح الحدث الذي يدرج النص في واقع العملية التاريخية ، خطر الوقوع في اللاواقعية : كيف يمكن تجنب نفي النفي الذي يحيل إلى الإيهام مجمل التصور المسرحي ؟ كثيراً ما يصبح مسرح الشارع مسرحا غير واقعي ، نظراً لعدم إدراك وجود الحاجز الدائم ، مهما يحدث ، الذي يحمله الممثل الذي يقوم بالتمثيل على الأسفلت لعزل نفسه في دائرة سحرية يصبح فيها اضراب الأمس والقاء القبض على المضربين أمراً غير واقعي . لا يمكن أن تسلك "الواقعية" المسرحية مسلك واقعية النص / المسرحية ، حيث إن لها طرقا أخرى تسلكها . مثل هذه الأخطاء المثيرة للدهشة ليست لها أسباب أخرى . يظهر الخطر فيما نطلق عليه اليوم "مسرح الحياة اليومية" حيث يفقد واقع الفقراء والمظلومين اليومي واقعيته ويصير تغريبياً مثله مثل واقعية "البدائيين" . لا يمكن أن يكون عمل مسرح الحياة اليومية إلا عملاً لغويا حيث إن لغة الحياة اليومية تبدو غير متحققة وحيث يكمن الدرس السياسي في لا واقعية اللغة النمطية ليتم الانفصال بين اللغة وبين قوة الواقع الجبرية . فما يراه وما يسمعه المتفرج هما لغته الخاصة به والتي يسلبها نفي النفي واقعيتها .

٣-٤-٤ . نفي النفي والمسرحة .

إذا كانت الواقعية الطبيعية غير واقعية وسلبية ، وإذا لم تكن الطبيعية الثورية أفضل حالاً حيث تؤدي العلة إلى نفس المعلول ، وحيث تقيد اعتبارات الواقع الوهمية المتفرج إلى مقعده ، فهناك رغم ذلك إمكانية

نظرية وتطبيقية لتخطى هذه المرحلة من الإيهام . إختار أرتو **Artaud** طريق "الارتداد" **regression** - لا يستخدم هذا المصطلح للتحقير كما يخشى البعض ، إنما هو مصطلح تاريخى - بهدف عودة التحتية المسرحية إلى "الاحتفاليـة"

حيث لا يحتاج الواقع لأن يكون تصويريا وحيث ينشأ جو تخييلي عن عمد . أما بريخت ، وهو أقل ثورية مما يبدو عليه فى هذا المضمار ، فهو يعود إلى طريق "المسرحة" **Theatralisation** الملكى ، أو بصيغة أخرى ، يقيم سلسلة من العلامات مهمتها طمانة المتفرج بانه حقاً فى المسرح . وهذا ما أدركته بشكل رائع فرقة منوشكين **mnouchkine** أو فرقة بريد آند بابيت **Bread & Puppet** التى استخدمت كل أدوات المسرحة من كوميديا دل آرت إلى السيرك والعرائس .

تنشأ داخل الفضاء المسرحي "منطقة مميزة يقال فيها المسرح بصفته مسرحاً (عن طريق استخدام المنصات ، الأغنيات ، الكورال ، مخاطبة المتفرج) كما نرى فى مسرح شكسبير أو فى المســرح الأفريقى . ونحن نعلـم ، بفضل فرويد ،حين نحلم أننا نحلم ، ويقول الحلم داخل الحلم الحقيقة . كذلك الحال بالنسبة "للمسرح داخل المسرح" الذى لا يقول الواقع وإنما "الحقيقة" ، ، مغيراً بذلك علامات الايهام ومدينا إياها فى السياق المسرحى المحيط به .

إذا كانت الرسالة التى يستقبلها المتفرج " عادة " على هيئة : ر = -س (فى مسرح يسوده الايهام) فإن الرسالة التى يستقبلها المتفرج ، إذا ما تمت المسرحة ، تترجم بوضع جزء من العلامات بين قوسين : ر = س-(-ص) = -س + ص هكذا يكون موقف التلقى معقداً حيث يُجبر المتفرج على الوعى

بوضع الرسائل التي يتلقاها المزدوج ، وبإحالة كل ما يتعلق بالفضاء المسرحي إلى نفى النفي فيما عدا المنطقة التي تقوم فيها المسرحانية بانقلاب ما . إن مشهد الممثلين في مسرحية هاملت (ومشهد الممثلين في مسرحية " الوهـــــم الكوميـدي " **Lillusion Comique** لكـورنـي **Corneille** أو مسرحية ماريون دو لورم **marion de Lorme** لفيكتور هوجو) مثال طيب على كشف الأقنعة أو تكشف الحقيقة عن طريق المسرحانية . وبشكل أعم تقوم الأغنيات والمهرجون واللافتات في مسرح شكسبير أو بريخت بدور المسرح داخل المسرح ، حيث إنها عناصر تشير إلى المسرح في ذاته. وهناك مثال غير متوقع في مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " **Cercle de craie caucasien** حيث يحاول القاضي أزداك **Azdak** "إخراج المشهد" في الفضاء المتميز الذي تمثله دائرة الطباشير مثل محاكمة سليمان الذي يكشف عن الحقيقة . تلك هي الحقيقة المزدوجة التي تفك "ظلم" المسرحية (من هي أم ميشيل الحقيقية ؟) والتي تميل أيضا إلى طابع العرض الإيهامي الرمزي - ذلك الطابع الذي سيفت إدانته حيث أن القصة كلها قائمة على عملية إخراج (ميزانسين) ممسرحة لأسطورة تضرب بها الأمثال (٣٣).

ولنا ملحوظة : إن آلية قلب العلامة عملية شديدة التعقيد حيث إن عملها في جانب كبير منه يعتمد على وجود "الممثلين" على خشبة المسرح ، وهم في نفس الوقت "متفرجون" يشاهدون ما يحدث في الفضاء الداخلي المسرح ويعيدون إلى الجمهور الرسالة التي يتلقونها معكوسة ، مما يؤكد أن المسرحية البسيطة لا تفترض دائما قلب الرسالة : فمظهر "المهرجين" الذي تبدو عليه شخصيات بيكيت يشير إلى المسرحة لكنه لا يقلب الإيهام إلا

جزئياً ويمكننا تحليل أثر مسرحانية بيكيت الخاص على أنه عملية ذهاب وإياب بين الإيهام وعكسه . ولكي تنقلب العلامة بشكل حقيقي يجب أن تكون هناك منطقتان مسرحيتان في اتجاهين معاكسين . وحتى مع وجود فضاء مزدوج فإن جزءاً من الرسائل المسرحية يأتي من المنطقة التي لم تتم مسرحتها وهو الجزء الذي يخضع لنفي النفي . ويقوم عمل المخرج والكاتب المدون Scripteur على توظيف نفي النفي والمسرحة في علاقات جدلية (٢٤).

٣-٤-٥ . المسرحة - النص .

يبدو كل ما يسمى نفي النفي - المسرحة وكأنه لا ينتمي إلى النص وإنما إلى العرض . ولكن هذا الاعتقاد خاطيء حيث إن نفي النفي مدون بشكل مسبق في النص :

(١) في الإرشادات المسرحية التي تعد صوراً "نصية" من نفي النفي - المسرحة : المكان يشار إليه كمكان - مسرح وليس كمكان واقعي ، والملابس تشير إلى التنكر أو القناع ، وشخصية الممثل تمسرح .

(٢) بشكل سلبي عن طريق "الثغرات النصية" ، وهو الموضع الذي يترك بالضرورة للعرض ويجعل قراءة النص المسرحي البسيطة عملية مرهقة / إن كل ما يتعلق بوجود فضاءين أو مساحتين للتمثيل متزامنين قد لا يظهر إلا من خلال الأحاديث الجانبية أو التناجي Aparte ، أو، الثغرات الموجودة في الحوار .

(٣) في العبث ، وفي المتناقضات النصية : وجود طبقات متقابلة في نفس الموضع وعدم تناسق شخصية مع ذاتها ، وهوما يطلق عليه النقد الكلاسيكي

"عــدم مشـابهــة الـواقــع" Invraisemblance (وكـذلـك الـنـقـد المدرسـى والجامعى) ، يعدان من المؤشرات النصية على وظيفة نفى النفى المسرحية . يـجيز الـتـخـيـيل المسرحى ، مثله مثل الحلم ، عدم الـتـنـاقض والمسـتـحـيل ويتغذى عليها بحيث لا يصبحان فقط دالين وإنما أيضا فاعلين . أينما تحل "عدم مشابهة الحق" تحل الخصوصية المسرحية ، وهو ما يعادل قدرة العلامات (٣٥) على الحركة ، على مستوى العرض : مرور موضوع ما من وظيفة إلى أخرى ، كأن يصبح السلم جسرا ، أو صندوق المجوهرات تابوتا ، أو الكرة عصفورا ، أو مرور الممثل من دور إلى آخر . كل تعدنصى أو مسرحى على منطق "الحكمة" السائد يعد من قبيل المسرحانية . ونحن نعرف منذ زمن أن المسرح (٣٦) يتيح إمكانية أن نقول ما لا يتفق والشفرة الثقافية أو المنطق الاجتماعى . إن ما لا يخطر على البال منطقيا وأخلاقيا وما يبدو فاضحا إجتماعيا ، وما يجب استرجاعه وفقا لإجراءات حاسمة ، كل هذا موجود فى المسرح فى حالة من الحرية والتجاوز تشى بالتناقض .

٣-٥ . الرعدة العاطفية والمعرفة .

هكذا يصبح من الجلى أن عمل المسرح لا يمكن قصره على الاتصال ليس فى وظيفته المرجعية فقط (يبو أنها الوحيدة التى فكر فيها جورج مونان) ولكن فى كافة وظائفه بما فى ذلك الوظيفة الشعرية . إن قصر عملية التلقى المسرحية على الاستماع أو فك الشفرة أمر غير مثمر ، فالاتصال ليس سلبيا وإنما هو مؤشر على الممارسة الاجتماعية - باستطاعته أن يكون كذلك إذا لم نعوقه نحن - وقد يكون من الخطأ أن نقابل فى هذا السياق بين الرسالة والمثير ، فالإعلانات ومختلف الوسائل الإعلامية ، غير كونها رسائل مرجعية (عن مزايا سلعة ما

أو سحر فلم ما) ، مثيرات تحُضى على الشراء والاستهلاك وهما من الممارسات الاجتماعية . بهذا المعنى لا يمكن التفريق بين المسرح والاعلام . كما أن اللغة نفسها تخضع لعمل العلامات المزدوج كما يقول بذلك سابير Sapir : " إن كل نشاط لغوى يفترض تداخل نظامين قابلين للانفصال بشكل مذهل ، نشير إليهما بشكل مبسط باسم النظام المرجعى والنظام التعبيرى" .

لكن المسرح ، أكثر من أية فاعلية أخرى ، يتطلب عملاً معيناً يندرج بشكل إرادي أو غير إرادى بشكل معقد في العملية المسرحية . فليس باستطاعتنا أن ندرس هنا (الأمر الذى يتطلب كتاباً آخر) ما يتعلق بعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي للمتفرج . ولكن علينا أن نذكّر أن هناك عنصرين يتنافسان داخل حركة المتفرج الفاعلة ، هما عنصر التفكير من ناحية ، وعنصر العدوى العاطفية والإثارة والرقص وكل ما ينتج عن جسد الممثل ليبث الإحساس فى جسد وروح المتفرج من ناحية أخرى . بالإضافة إلى ما يدفع المتفرج فى الاحتفالية المسرحية إلى الشعوربأحاسيس ترتبط بالأحاسيس المقدمة في العرض ، دون أن تكون هى نفسها ، ويتم ذلك عن طريق العلامات (الإشارات) . من هذا المنطلق ، نلاحظ أن العلامات المسرحية أيقونات ومؤشرات فى ذات الوقت ، وأن ما يطلق عليه بريخت "المتعة" المسرحية يرجع فى جانب كبير منه إلى بنية الخيال المرئية الملموسة التي نعيشها بالنيابة (عن الآخرين) دون أن نضطر لأن نحياها أي ذاتها بشكل خطير . وهناك عنصر آخر يتفاعل جدليا مع العنصر السابق وهو التفكير فى الحدث بما أنه يوضح المشكلات الملموسة فى حياة المتفرج نفسه : يلعب التناهى والتباعد

دورهما الجدلي في تكافل . مثال تاريخي على ذلك : قدم المصور التشكيلي أبيدين Abidine في قرية تركية وقعت فريسة للملاريا عرضا من عروض الشارع يظهر فيه الفلاحون وهم يستعيدون من أحد التجار مادة الكينين Quinine التي استولى عليها . ويحكي أبدين أن الفلاحين المتفرجين ، بعد مشاركتهم في هذا الانتصار " المسرحي " عن طريق الخيال ، استيقظوا من سباتهم وهجموا على الذين استولى حقا على دوائهم ... وقد منعت المسرحية بالطبع .

إن المسرح لا يؤدي فقط إلى إيقاظ الخيال لدى المتفرجين وإنما أيضا - أحيانا - إلى صحوة الوعي - بما في ذلك الوعي السياسي - وكلاهما لا ينفصل عن الآخر ، كما يقول بريخت ، عن طريق الجمع بين المتعة والفكر .

هوامش الفصل الأول :

(١) تمييز يقوم به هيلمسليف L. Hjelmslev

(٢) اللغة والسينما ، ص ١٣ Langage et Cinema

(٢) مكرور نفضل أن نطلق عليهم "الممارسن"

(٣) انظر تحليل "ديريدا" Derrida الرائع : "الكلام الملقن"
" La Parole Soufflee" in L' Ecriture et la Difference
حيث يوضح كيف تعد محاولة "أرتو" Artaud فيما يخص النص المسرحي تطرفا . ولنلاحظ من جانبنا أن مادية المسرح موجودة أيضا في اللغة (المسموعة) .

(٤) الناشر : Ed . Complexe - Bruxalles , 1975

(٥) دراسة للعلاقات البشرية القائمة على المسافة النفسية انظر Eward Hall : Le Langage silencieux , mame , 1973 , &
La Dimension Cachee , Seuil , 1972

(٦) في البرنامج المصاحب لعرض " زفاف في البرجوازية الصغيرة " Noce chez les petits - bourgeois ، لبريخت ، إخراج " فانسان وجوردي " Vincent et Jourdheuil ، كان اسم كل شخصية تصاحبه سيرته "المروية" .

(٧) المصطلح المعتاد هو "اشارات مسرحية" لكنه مصطلح ناقص . في دراستنا عن فيكتور هوجو Hugo ، استخدمنا مصطلح regie "اشارة إخراج" كما يفعل يانسن Jansen (انظر الببيلوجرافيا) . لكن كلمة "ارشادات مسرحية" didascalie أكثر دقة واكتمالا .

(٨) لم تكن قط بلا فائدة ، لكن الكتاب لم يولوها اهتماما ولم يهتموا

بالاحتفاظ باثرها . في مسرح شيكسبير ، لا توجد ارشادات في الطبعة الأولي ، ولكنها تتواجد في الطبعات التالية وهي ارشادات "مقتبسة من النص" .

(٩) ليس لأننا لا نستطيع عمل منج لتاويل الذات الكاتبة بمساعدة النص المسرحي ، ولكن لأن هذه ليست وظيفة النص .

(١٠) انظر عند "بانفنست" **Benveniste** المقابلة بين الخطاب والقصة .

(١١) لو حدث اعتراض علينا باستخدام الكتابة "الموضوعية" التي تميز الرواية الجديدة مثلاً ، لقلنا أن الكتابة الروائية لا يمكن أن تمحو الأثر الذاتي الذي تخلقه الذات الكاتبة بإخفائه" باثر آخر ذاتي أيضا . انظر فيما بعد فصل "الخطاب المسرحي" وفيه نتناول بالتفصيل مشكلة "الموضوعية" في المسرح .

(١٢) "جسد" الممثل وحده هو الذي يمكننا اعتباره نسقاً من العلامات "المفصلة" إلي أجزاء والتي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اتفاقية .

(١٣) "جورج مونان" **G. mounin** : مدخل إلي السيميولوجيا **Introduction a la Semiologie , ed . de minuit , 1970** .

(١٤) ليس وجود "المثيرات" **Stimuli** قاصرا علي المسرح أو علي العرض . فكثير من العلامات المدركة في عمليات الاتصال تعمل بوصفها علامات وبوصفها مثيرات في الوقت نفسه : فالعلامة (أو الاشارة تحديداً) "خطر" ، تفهم بوصفها علامة ولكنها تستطيع أيضا أن تدفعنا للهرب سريعا . وفي الأدب الجنسي مثلاً يعد نسق الألوان مجموعة من العلامات القابلة للفهم ومجموعة من المثيرات في آن واحد .

(١٥) يقارن "سوسور" Saussure بالورقة التي لا يمكن اقتسام سمكها والتي لها وجه وظهر مستقلان (وهذا هو موضع اعتباطية العلامة) ولكن لا يمكن الفصل بينهما . وقد استكمل هيلمسيلف Hjelmslev هذا التمييز بمقابلة مستوي التعبير ومستوي المضمون وهي مقابلة يمكن تفصيلها في

- شكل / مادة التعبير ،
- شكل / مادة المضمون .

(١٦) نعتذر لكوننا نعود لمفاهيم معروفة ، ولكن الغاء هذه التعريفات الملخصة من شانه أن يحيط بعض حديثنا بالغموض .

(١٧) نستطيع أن نقول أن الاشارات تحيل أيضا إلي دلالات ايحائية ، أي إلي مدلولات ثانية .

(١٨) "بريتو" . L. Prieto : messages et signaux,P.U.F., 1972

(١٩) "امبرتو إكو" , Umberto Eco : la structure absente mercure de France , 1972 . PP. 174 et suiv .

(٢٠) نستطيع أن نقول أن الأيقونات في المسرح علامات تسمح بعرض الأشياء ، وهي علامات ذات قيمة استبدالية : فهي تستبدل الأشياء وهي مصدر المحاكاة ذاتها في المسرح : الممثل هو أيقونة الشخصية .

(٢١) امبرتو إكو - سبق ذكره - ص ٥٦٠ .

(٢٢) "كوفزان" - Kowson , "Sur le signe Theatral" , Diogene n 61 , 1968

(٢٣) عند هيلمسيلف ، الدلالات الإيحائية هي " مضمون : مستوي التعبير أي مجموع العلامات الاصطلاحية (تحليل بارت Barthes في (Communications n - 4 , "Elements de semiologie"

(٢٤) انظر ملحق المفاهيم والمصطلحات في نهاية الكتاب .

(٢٥) انظر "امبرتو إكو" عن سمطقة المرجع ، سبق ذكره ، ص ٦٩ .

(٢٦) جورج مونان ، سبق ذكره ، ص ٦٨ .

(٢٧) ياكوبسون Jakobson . Essais de linguistique generale,ed.de minuit , 1966.

(٢٨) "الوظيفة الميتالغوية هي وظيفة اللغة التي يأخذ عن طريقها المتحدث الشفرة المستخدمة (...) بوصفها أداة لخطابه "قاموس الألسنية (لاروس) . إن تعريف الكلمات التي نستخدمها يرجع إلي الوظيفة الميتالغوية (اللغوية الواصفة) .

(٢٩) "من هذا المنظور ، يترك المسرح دوراً فعالاً يقوم به المتفرج الذي لا يكتفي فقط بالمشاهدة (...) . عليه أن يستفيد من حرية الفعل هذه بأبسط الطرق : ذلك أن أسهل صيغ الوجود تكمن في الفن ." . Petit Organon Ecrits , ص ٢٠٧ .

(٣٠) انظر كتاب دوني بابليه Denis Bablet الرائع : "الثورات المسرحية في القرن العشرين" . Les Revolutions sceniques du x x - siecle Societe internotionale d' art du x x - siecle , 1975 .

(٣١) مانوني . O. mannoni : Clefs pour L'imaginaire , Seuil , 1969 .

(٣٢) إننا لا نستطيع أن نتهم الطبقة الحاكمة بغرض "تضليلها" على الطبقات المحكومة : فتلك في الواقع رؤيتها الخاصة وأوهامها الخاصة ، وأيديولوجيتها"

(٣٣) يؤدي هذا المشهد أهل الوادي أمام أهالي واد آخر لاقناعهم بالتنازل لهم عن أراضيهم .

(٣٤) خشبة المسرح س (- ص) ـــــ (ص)

الجمهور - س + ص

الرسالة التي يتلقاها (س) هي (-ص) التي تعود منعكسة : يتلقي الجمهور إذن (ص) (إيجابي) والرسالة المباشرة القادمة من (س) . أي (-س)

(٣٥) انظر فصل "الأداة المسرحية" .

(٣٦) "هذا هو الفن العظيم : كل شيء فيه صادم" ("عن المسرح الملحمي" ، بريخت : كتابات - ص١١٣) . Brecht . "Sur le Theatre epique" Ecrits , P. 113 .

(٣٧) علينا أن ندرس هذه العلاقات : ولنلاحظ أن العاطفة التي يثيرها عرض الألم ليست عاطفة الألم ولكن شيئا آخر ("الشفقة" مصحوبة بالمتعة ؟) ولا ننسي أن العواطف ليست هي سبب المتعة في المسرح وإنما مجمل الاحتفالية : فالاستمتاع بجزء فقط (مشهد ما ، أو أداء معين) يعد "انحرافا" : فالعرض الناجح فعل شامل .

الفصل الثانى

النموذج الفاعلى فى المسرح

١- البنيات الكبرى

من أين نبدأ ؟ هذا هو السؤال المحورى الذى طرحه بارت فى الماضى (١) والذى كان فاتحة الدراسات السيميولوجية . لا شك أننا نستطيع نظريا أن نشرع فى دراسة النص المسرحي بتحليل الخطاب ، ولكن يظل من الضرورى ، نظراً لأبعاد النص المسرحي ، أن نقوم بعملية تصنيف (معايرة) تجعل البحث فى خصوصية الخطاب الخاص بالشخصية (ولهجتها)أمراً وهميا . ويبدو أن "قراءة" النص المسرحى ، من قبل القارىء والمتفرج ، لا تتم إلا على مستوى كلية العرض الاحتفالية ، أو نظراً لغياب النص - النوتة فالبناء الفكرى والتطهر النفسى لا يتغذيان إلا على " الحدوتة " التى تُفهم فى مجملها .

من الممكن إذن أن نبدأ بالحدوتة ، لكن المفهوم البريختى للحدوتة بوصفها "تسطيحاً " تعاقبياً لنص الأحداث يعد فى المسرح ، لا مسرحياً . إن صناعة الحدوتة - وهو ما لن نتحدث عنه هنا - هى تحويل الدراما إلى قصة غير درامية أو تحويل الصراع إلى حدوتة . والأمر الذى يعد شرعياً تماماً والذى يعتبره المخرجون وكتاب المسرح البريختيون حيوياً لا غنى عنه ، هو ذلك العمل التجريدى الذى يقوم بتكوين قصة مجردة ، وليست عملية البحث عن بنية ما . ورغم أهمية هذه المرحلة فهى فى نظرنا ثانوية . إذا كانت الحدوتة تجريداً وليست بنية ، فإن إمكانية صياغة حدوتة النص الدرامى بأشكال متعددة تبرهن على ذلك بسهولة ، خاصة على مستوى

العوامل المختلفة : فالتعاقبية البحتة تجعل صياغة حكاية النص ، الذى يعلو فيه مستوى الصراع ، صياغة غير مفهومة : كيف نستطيع بناء أحدوثة أندروماك **Andromague** ؟ أي خط نتبعه ؟ يبدو إذن أن عملية بناء الحكاية انطلاقاً من النص الدرامى عملية ثانوية ، مقارنة بتلك التى تحدد بنيات النص الكبرى .

١-١- . سوف نطلق من فرضية البحث التى تتبناها قواعد بنية النص (ايوى **Ihwe** ، درسلر **Dressler** ، بتوفى **Petofi** فان ديك **Van Dijk**) والتى ارتبطت بأبحاث علماء السيمنطيقا الذين حاولوا ، بدءاً من بروب **Propp** وسوريو **Souriau** (٢) وعلى رأسهم جريماس **Greimas** ، أن يكونو قواعد بنية النص . وقد صاغ فان ديك هذه الفرضية الأساسية بوضوح حين قال :

"إن الفرضية المحورية فى قواعدنا النصية هى وجود بنية كبرى ، وتستدعى هذه الفرضية أيضا بنيات سردية كبرى . تحدد بنيات عمق النص وحدها قيود السطح الخاصة بوجود فاعلين من البشر ، وأفعال : حيث أنه لا وجود للشخصيات فى القصة بشكل اتفاقى (أسلوب سطحى) وإنما لفاعلين من البشر يسودون دائماً " . (٣)

ما يعنى ببساطة شديدة - إننا نستطيع أن نلمح وراء التنوع اللامتناهى من القصص (الدرامية وغيرها) عدداً صغيراً من العلاقات بين أطراف أكثر عمومية من الشخصيات والأحداث ، وهو ما نطلق عليه "فاعلين" ، بغض النظر عن تعريفنا لذلك فيما بعد .

الأمر الذى يفترض عدداً من الشروط :-

(١) أن "التناسق النصى يتم تعريفه أيضا على مستوى البنية الكبرى" (نفسه - ص ١٨٩) .

(٢) (نتيجة لازمة) إننا نستطيع "إقامة علاقة تماثل بين بينات عمق النص وبنيات الجملة " إذن من الممكن أن تعادل الكلية النصية جملة واحدة كبيرة (وإننا نستطيع تكوين جملة بمساعدة النص ، تكون العلاقات التركيبية فيها صورة من بنيات النص .) يفترض فان ديك أن البنيات الكبرى هى فى الواقع بنيات عمق النص ، فى مقابل بنيات السطح . يلزمنا أن نختار نظريا بين هذه الفرضية وبين فرضية إعتبار البنيات الفاعلة مجرد صيغة للقراءة ، واعتبار مفهوم الفاعل مجرد مفهوم إجرائى . عندئذ نصطدم بما يثيره مفهوم البنية نفسه من جدل فلسفى . (٤) ليس من الضرورى فى رأينا أن نؤمن باكتشاف بنيات عمق النص الدرامى " حقا " ، إذ يكفينا أن نتجنب التحليلات الكلاسيكية الغامضة مثل "التحليل النفسى" للشخصيات أو التحليلات الاتفاقية ، الكلاسيكية أيضا ، مثل تحليل النص المسرحى "دراميا " ، وذلك عن طريق تحديد البنية الفاعلة : ينطبق التحليل الدرامى على النص الكلاسيكى الذى يتم إدراكه فى أضيق الحدود والذى لا يسمح مطلقا بإقامة العلاقة التاريخية بين النصوص الكلاسيكية والنصوص الأخرى الأقل كلاسيكية . (٥)

ولنلاحظ أن صيغة التحليل هذه ، فى علاقتها بعلم المعنى (السيمنطيقا) وليس فى علاقتها بالألسنية ، تفلت من فخ "الشكلانية" ، إذ تصعب شكلنتها .

١-٢ . أما الإشكالية الكبرى التى لم يفلت منها فان ديك والتى وجدنا أنفسنا فى مواجهتها بشكل غريب عند تحليلنا لمسرح فيكتور هوجو Hugo

فهي إشكالية العلاقة بين التعريفات النصية "السطحية" وبين بنيات "العمق" (٦) . كيف لنا أن نوضح العملية المزدوجة الاستقرائية الاستنباطية التي تنتقل من السطح إلى العمق ومن العمق إلى السطح ؟ يقول فان ديك :"لو أن هذه الفرضية صحيحة ، يجب أيضا أن نستطيع السيطرة عليها وأن نجد القوانين (التحويلية) التى تربط تلك البنيات الكبرى بتمثلات سطح النص السيمنطيقية" (٧) . لقد اعترف فان ديك بعجزه ، ولسنا أفضل حالا منه ، فلا زال البحث في بداياته . وسوف تتيح لنا بعض الإجراءات البدائية أن نوضح بعض التفاصيل بقدر ما .

١-٣ . لسنا في حاجة لأن نقول إننا عند مواجهتنا لبنيات تتعدى بنيات الجملة (على مستوى عبر الجملة) فإننا نتخطى أيضا الألسنية الكلاسيكية ، إذ نحدد موقعنا على مستوى " المضمون " (شكل ومادة المضمون) أى فى مجال السيمنطيقا ، خارج شكلانية علم الأصوات وعلم تركيب الجملة الخالصة .

وخارج نطاق السيمنطيقا نفسها ، يلحق تحليل البنيات الكبرى بانظمة أخرى ويصطدم كما سنرى بمشكلة الأيديولوجية . يؤكد فان ديك أن "نظرية البنيات السردية هي جزء من نظرية الممارسات الإنسانية الرمزية . إذن هي موضوع أنثربولوجي وسيميوطيقي ، ألسني وشعرى" . المشكلة أنه في مقابل ذلك التفتت الممكن تنشا ضرورة قراءة "أيديولوجية" شمولية ما :

"لقد أقامت الألسنية والأنثروبولوجيا البنيوية والسيميوطيقا أنساقا دالة انطلاقا مما نطلق عليه الأيديولوجيات . ولقد أثقلت هذه العملية بالنتائج التي تحد من قيمتها العلكمية بإتاحتها الفرصة أمام علم ما للتكوينات الدالة . (...) أن تحل الأيديولوجية محل نسق دال أمر فيه

مجازفة ليس فقط بقطع العلاقة بين تحليل هذه الأنساق الدالة وبين التاريخ والموضوع ، ولكن أيضا بالعجز عن توضيح عملية إنتاج وتحويل هذه الأنساق الداخلية والخارجية" (٨)

يأتي تحذير جوليا كريستيفا Julia Kristeva ليذكّر الفكر الماركسي بضرورة وضع إجراءات تحليل الأنساق الدالة حق وضعها : فهي بعض المفاهيم الفعالة المفيدة والتوضيحية التي توضع موضع التنفيذ وتسمح بإزالة الركام عن البحث السيميولوجي وتخليصه من المفاهيم المثالية التي تعرقل سيره لكنها لا تغني عن إعمال الفكر في تحول هذه البنيات وفي عملها الأيديولوجي . ربما تكون محاولة تحليل هذه البنيات النصية الكبرى محاولة يوتوبية ، مع إصرارنا على ألا نفصلها عن ظروف إنتاجها أي عن علاقتها بالتاريخ . لكن المجازفة جديرة بأن نخوضها . حتى وإن بدا بحث نا بسيطاً ساذجاً فإنه قد يسمح ، في مجال المسرح ، بأن نحدد الموقع الذي تنفصل عنده البنية عن التاريخ .

١-٤ . تتناول تحليلات القصة في أعمال بروب Propp وبريمون Bremond القصص الخطية البسيطة نوعا . كما أن غالبية تحليلات جريماس Greimas تدور في مجال القصص غير الدرامية . من الضروري عند تطبيق النموذج الفاعلي (جريماس) ووظائف القصة (بروب ، بريمون) على الكتابة المسرحية أن نخضعهما لبعض التعديلات ، حيث يصبح من الضروري أن نطرح على أنفسنا وعلى النص عدداً من التساؤلات : يضطرنا طابع النص المسرحي "المنضدي" (نص ذو ثلاثة أبعاد) إلى افتراض المنافسة والصراع بين نماذج فاعلية كثيرة (اثنين على الأقل) كما أن طابع

الكتابة الدرامية الذى يتميز بالصراع يجعل من الصعب الاستدلال على متتالية ثابتة من الوظائف القصصية (٩) ، إلا فى حالات خاصة من الممكن أن تجد خصوصية الكتابة المسرحية هنا مجالاً للتطبيق وسوف نحاول أن نوضح كيف يتم تدوين المسرحانية بدءا من مستوى بنيات النص المسرحية الكبرى : فالخصائص الرئيسية ، من تعددية النماذج الفاعلية وتركيب وتحويل هذه النماذج ، تسمح للنص المسرحي بالإعداد لبناء أنساق دالة متعددة ومتحققة فى الفضاء . يبقى أن نكرر أن المسرحانية فى النص المسرحى دائما ما تكون تقديرية ونسبية ، فالمسرحانية الوحيدة الملموسة هى مسرحانية العرض ؛ وينتج عن ذلك أن كل شىء قابل للتمسرح حيث إن تعددية النماذج الفاعلية موجود فى النصوص الروائية ، والشعرية أيضاً .

٢- العناصر الحية : من الفاعل إلى الشخصية

إن أول طريق للتحليل السيميولوجي هو تحديد "الوحدات" فى مجال المسرح غير أنه من الصعب بشكل خاص استيعاب هذه الوحدات التى قد لا تكون مطابقة لبعضها وفقاً لمنظور النص أو العرض . إننا نعلم أن العنصر المميز للنشاط المسرحى هو وجود الممثل :

"هل يمكن أن يوجد مسرح بلا ممثلين ؟ إننى لا أعرف مثالاً واحداً على ذلك . من الممكن أن يقال مسرح العرائس . ولكن حتى فى مسرح العرائس سوف يتواجد الممثل خلف المسرح ، بشكل مختلف" . (١٠)

إن الجسد والصوت الإنسانيين عنصران لا يمكن استبدالهما ، بدونهما يصبح العرض خيال الظل أو رسوماً متحركة أو سينما وليس مسرحاً . من الطبيعي والبديهي أن يكون الممثل هو الوحدة الأساسية للنشاط المسرحى - أو على مستوى النص ، تكون "نوتة" الممثل هى الوحدة الأساسية . الشخصية هى وحدة النص المسرحى الأساسية (١١) . ولكن من منا لا يرى أنه :

١- من المستحيل - لأسباب عديدة - أن نوحد بين الشخصية والممثل : فالممثل قد يؤدي في نفس العرض أدوار شخصيات كثيرة وفي المقابل يفترض تشتت الشخصية فى المسرح المعاصر أننا نستطيع إسناد نفس الشخصية لكثير من الممثلين بالتتالي أو بالتناوب : مثل مسرحية "روبنسون" Robinson لميشال تورنييه Michel Tournier (إخراج فيتيز Vitez) التي تضاعف تقديمها على المسرح . تلعب عمليات الميزانسين الحديثة بهوية الشخصية ، فتضاعفها أو تدمج عدداً من الشخصيات فى شخصية واحدة .

٢ - وسوف نرى أن مفهوم الشخصية يثقلنا بماض مخادع ، وهذا سبب آخر يجعلنا لانوكل إلى الشخصية مهمة أن تكون وحدة المسرح الأساسية .

جاء جريماس ، بعد سوريو **Souriau** ، بسلسلة من الحلول ، التى محصها بشكل مفرط فى أبحاثه الأخيرة (١٢) ، ووضع سلسلة من الوحدات المتدرجة والمفصلة : "فاعل" ، "فاعل معين" ، "دور" ، "شخصية" ، مما يسمح بالعثور على نفس الوحدات على المستوى الكتابى وعلى مستوى العرض . سوف نعودلنفس هذه الوحدات محاولين أن نرى كيف تتفاعل داخل النص المسرحى وإلى أى حد توجه العلاقة بين النص والعرض . (١٣) بهذا المعنى تصبح "بنية عمق" النص هى نفسها "بنية عمق" العرض وسوف ندرك كيف تجد نفس بنية - العمق (بوصفها "مادة تعبير") (١٤) فى المواد المختلفة استخداماً لبنيات سطح شديدة التبايـن ، الأمر الذى يوضح أن التشابه الأساسى فى الهيكل الخارجى يمكن تحميله معانى مختلفة ، أو أن التشابه الأساسى فى المعنى يمكن أن يفصل إلى دلالات إيحائية مختلفة ، وأخيراً أن بنيات السطح المتباينة ظاهريا يمكن أن تحمل سيمنطيقية **Semantisme** مجاورة . إن تلك الأبحاث - لا شك - مثمرة بالنظر إلى الهدف الأخير الذى نسعى إليه ، والذى لا يقوم على إبراز البنيات النصية فى المسرح (١٥) بقدر ما يشير إلى كيفية تفصيل العلاقة بين النص والعرض فى عملها الملموس .

يبدو هنا التحليل الفاعلى إذا ما طرحناه طرحاً جدلياً أداة مفيدة لقراءة المسرح ، وهو أبعد ما يكون عن الصرامة والثبات من الضرورى ألا نعتبره شكلاً مسبق التجهيز أو بنية ثابتة كفراش بروكست **Procuste** نلقى عليه بكل النصوص ، إنما هو صيغة عمل متنوعة

إلا ما لانهاية . فالنمـــوذج الفاعلى فى ذاته ليس شكلا ، وإنما هو نحو وتركيب Syntaxe ، فهو إذن قادر على إفراز عدد لانهائى من الإمكانات النصية . وما نسعى لتحقيقه على رســـل جريمـــاس وفرنســـوا راسيتـــه Francois Rastier هـــو دراســـة التركيب الخاص بالقصـــة المسرحيـــة دون أن ننسي أن كلاً مـن الأشكال الملموسة التى يفرزها النموذج :

١- مدونة فى تاريخ المسرح ،

٢- حاملة للمعنى وإذن فى علاقة مباشرة بالصراعات الأيديولوجية

٣- النموذج الفاعلى

٣-١. الفاعلون Actants .

منذ صدور أعمال جريماس فى السيمنطيقا البنيوية وكتاب سوريو "مائتا ألف موقف درامي" نستطيع أن نقيم نموذجا أساسيا بواسطة الوحدات التي أطلق عليها جريماس " الفاعليـن " الذيـن لا يمكن أن يتوحدوا مع الشخصية لأنه :

ا - من الممكن أن يكون الفاعل مجرداً (المدينة ، ايروس Eros ، الله ، الحرية) أو أن يكون شخصية جمعية (الكورس القديم ، جنود الجيش) أو مجموعة من الشخصيات (من الممكن أن تكون هذه المجموعة ، كما سنرى معارضة للذات الفاعلة أو لفعلها) (١٦) .

ب - من الممكن أن تتحمل الشخصية فى نفس الوقت أو تباعاً عدة وظائف فاعلية مختلفة (انظر فيما يلي تحليل مسرحية "السيد" Le Cid) .

جـ -من الممكن أن يتغيب الفاعل عن خشبة المسرح ، ولا يدخل وجـوده النصى إلا فى خطاب الذوات الفاعلة المخبرة الأخرى (المتكلمون) بينما لا يكون هو نفسه الذات الفاعلة المخبرة قط ، كما فى مسرحية أندروماك ، استيانكس Astyanax وهكتور O . Hector

يقول جريماس "إن النموذج الفاعلى فى المقام الأول تعميم لبنية تركيبية (١٧)" هكذا يعتبر الفاعل عنصراً (معبراً عنه أو لا فى المعجم) يقوم بوظيفة تركيبية فى الجملة الأساسية فى القصة : هناك "الذات الفاعلة" Sujet و "الهـدف" Objet و "المرسـل إليـه " destinataire ، و "المعارض" Opposant و "المساعد" adjuvant ، ذوو الوظائف التركيبية البديهية ، و هنـاك المرسـل destinateur الذى لا يُرى دوره التركيبـي

بوضوح والذي ينتمي إذا شئنا إلى جملة أخرى سابقة (انظر فيما يلي) أو إلى "مفعول سببي" بلغة القواعد التقليدية .

فيما يلي الطريقة التي قدم بها جريماس نموذجه الفاعلي ذا الفانات الست :

مرسل D1		مرسل D2
	ذات فاعلة S	
	هـــــدف O	
مساعد A		معارض Op

نلاحظ أن جريماس قد أسقط الوظيفة السابعة في نموذج سوريسو (بشكل مشروع كما يبدو) وهي وظيفة " الحكم " Arbitre التي لا يمكن أن نوكل إليها وظيفة تركيبية والتي تتشابه مع وظائف فاعلية أخرى عند تحليلها بشكل أدق ، وهي وظائف المرسل والذات الفاعلة والمساعد (١٨) . فالملك في مسرحية السيد الذي يقوم بدور ظاهره التحكيم ، هو تباعا "المرسل" (= المدينة ، المجتمع) والمعارض وهو "المساعد" لأفعال الذات الفاعلة رودريج **Rodrigue** .

فإذا حاولنا تنمية الجملة الضمنية في الرسم التوضيحي سوف نجد قوة ما (أو كائنا D1 مرسل) : تبحث الذات الفاعلة S عن "هدف" O لصالح أو موجها إلى كائن D2 مرسل إليه (مادي أو مجرد) . أثناء هذا البحث يظهر للذات الفاعلة حلفاء A أو معارضون OP. من الممكن إن تلخص أية قصة في هذا الشكل التوضيحي الأساسي الذي يوضحه جريماس بالمثال التالي :

اللــــــه D1 الإنسانية D2

فرسان المائدة S

المستديرة (بارسفال) O

الكاس المقدس.

القديسون ، : A الشيطان وأتباعه : Op

الملائكة ، إلخ

إننا نرى هنا بوضوح الطابع المجرد أو الجماعى الذى يكتسبه الفاعلون . من الممكن أن تلخص أية قصة حب أو أى بحث عن الحب فى رسم توضيحى مماثل ، مع وجود فاعلين من الأفراد يتخذون الشكل التالى :

كيوبيد D1 D2 : الموضوع ذاته

S

O

الأصدقاء ، : A Op :الأسرة ، المجتمع

أو الخدم

هنا تختلط الذات الفاعلة بالمرسل إليه ، فالذات الفاعلة تبغى الحصول على هدف بحثها ، وفى موضع المرسل هناك قوة "فردية" (عاطفية ، جنسية) تختلط بشكل ما بالذات الفاعلة .

ولنلاحظ أن إمكانية وجود خانات فارغة لا يمكن استبعادها : هكذا يمكن أن تكون خانة ا"المرسل" فارغة كإشارة لغياب القوة الميتافيزيبية أو غياب "المدينة" Cite. عندئذ تصبح لدينا دراما ذات طابع فردى طاغ . ومن الممكن أن تخلو أيضا خانة المساعد ، إشارة إلى وحدة الذات الفاعلة كما أننا نجد بعض الخانات ، مثل خانة الهدف مثلاً ، وقد احتلتها عناصر مختلفة فى الوقت نفسه ، كما سوف نرى .

والسؤال الذى يطرح نفسه هو المكان الحقيقى الذى يحتله المعارض والمساعد بالنسبة للذات الفاعلة وهو الحل الذى يطرحه جريماس . أما أنا فأفضل مبدئياً أن يشير السهم إلى الهدف نظراً لأن الصراع إنما يدور "حول الهدف" . غير أننا من قبيل التمحيص يجب أن نفرق بين الحالات التى يكون المساعد فيها مساعداً للذات الفاعلة (صديق أو رفيق البحث : كما هو حال جوفان Gouvainبالنسبة للانسلو Lancelot فى " البحث عن الكأس المقدس " La quete du Graae) والتى يكون فيها المساعد مساعداً للهدف (المربية ، مساعدة جولييت فى " روميو وجولييت " Romeo et Juliette) . كما ينبغى أن نفرق بين الحالات التى يكون فيها المساعد معارضا أساسيا للذات الفاعلة (كما في أسطورة هرقل حيث تعارضه جونون Junon فى كل أعماله) والحالات التى لايعارض فيها المساعد الذات الفاعلة إلا فى بحثها عن الهدف بشكل محدد : كما فى مسرحية "بريتا نيكوس" Britannicus ، حيث لا يعارض البطل نيرون Neron الإمبراطور وإنما يعارض حب نيرون لجونى Junie .

هكذا تطرح أسئلة متعددة منذ البداية حول وضعية هذا الشكل التوضيحى كما تتعدد الإجابات وسوف نرى بشكل أوضح كيف يطرح كل عنصر من عناصر الشكل التوضيحى مشكلات قابلة لتلقي عدة حلول .

في هذه المرحلة من البحث ، لم نفرق بين مختلف أنماط القصص الدرامية وغير الدرامية حيث ينطبق النموذج الفاعلي على كل منها .غير أننا نفضل أن نستقي أمثلتنا من النصوص المسرحية ، مع التأكيد على أننا سوف نفصل الأشكال التوضيحية شديدة العمومية وسوف نبحث في خصوصية أنماط العمل الفاعلي بالنسبة للمسرح .

٣-٢ . ثنائية المساعد - المعارض .

لاحظنا أن الفاعلين ينقمسون إلى ثنائيات وضعية : **موضوع / هدف ، مرسل / مرسل إليه ، وإلى ثنائيات متقابلة مساعد / معارض حيث يعمل** السهم في الاتجاهين إذ يبدو الصراع عادة وكأنه تصادم أو معركة بين هذين الفاعلين . هنا أيضا نستطيع أن نميز الحالات التي تؤثر فيها مساعدة المساعد في فعل الذات الفاعلة مباشرة ، والحالات التي يكون فيها عمل المساعد هو جعل الهدف متاحا : كما في مسرحية ماريفو **Marivaux** ، "الأسرار الزائفة" **Les Fausses Confidences** ، حيث يؤثر فعل الخادم دوبوا **Dubois** على الهدف أرامنت **Araminte** ، بينما يؤثر كاتم الأسرار في المأساة عامة على "الذات الفاعلة" بان يطيب خاطرها أو يسدي لها النصح مثلا .

إن عمل الثنائية مساعد / معارض أبعد ما يكون عن البساطة : **فكما هو حال الثنائيات الفاعلة ، في النص الدرامي ، تعد هذه الثنائية شديدة "الحركة" حيث يتحول المساعد في بعض مراحل العملية الدرامية إلى** معارض بشكل مفاجيء أو يصبح في ذات الوقت مساعداً ومعارضاً في حالة تعدد وظائفه ، فمستشارو نيرون في "بريتانيكوس" **Britannicus** مساعدون ومعارضون ، وفقا لقانون سوف نحاول توضيحه .

والملاحظ ، والذى يوضح العلاقات بين الحدوتة والنموذج الفاعلى ، إنه من النادر أن يتحول المعارض إلى مساعد فى عملية نفسية ما أو مع تبدل دوافع الشخصية - الفاعل : فالتحول الذى يطرأ على الوظيفة يتوقف على تعقيد الحدث نفسه أى الثنائية الأساسية ذات فاعلة - هدف . هكذا تلعب إبنتا الملك لير **Lear** بالنسبة لأبيهما دور المساعد فى البداية عند تقسيم المملكة ، ثم ينكشف لنا أنهما معارضتان فيما بعد : لكن التغيير الذى يطرأ على دورهما الفاعلى لا يرجع إلى "تحول فى إرادتهما" ولكن إلى تعقد الموقف الذى يقع فيه الملك كما يحدث ذلك فى الحالات الى يمكننا أن نرى فيها تحولاً نفسياً فى الشخصية : تظهر ليدى ماكبث **macbeth** مثلاً كمساعد لزوجها فى مقتل دنكان **Duncan** لكنها تنتهى إلى عدم القدرة على مساعدته عندما يخرج فعل الملك الاستبدادى من دائرة فعلها هى . إن الفاعلين المساعدين والمعارضين فى الوقت ذاته (وهى فئة كبيرة أكثر مما نظن) يقيمون علاقات شديدة الدقة مع الحدث الدرامى كما يتمتعون عامة بادوات تعريف يدركها المشاهد على الفور . فى أنماط أخرى من الإحداث يعد التعريف بوظيفة المساعد - المعارض هو اللغز الذى يطرح على المتفرج والذى يتخذ شكلاً خاصاً نظراً للغموض أو الإيهام المتعمد فى علامات العرض : كما فى "نهاية اللعبة" **Fin de Partie** لبيكيت حيث يثور الشك حول دور كلوف **Clov** بالنسبة لهام **Hamm** . وأخيراً توجد حالات لا يشكل فيها غموض الثنائية مساعد - معارض الشخصية فقط ، ولكن أيضاً علاقاتها بالذات الفاعلة : كما هو الحال بالنسبة لسجانريل **Sganarelle** فى "دون جوان" **Don Juan** ، أو مفيستوفيليس **Mephistopheles** فى "فاوست" **Faust** .

٣-٣- . ثنائية المرسل - المرسل إليه .

إنها أكثر الثنائيات غموضا ، فأدوات تعريفها أكثر الأدوات صعوبة فى القبض عليها حيث يندر أن تكون وحدات معبرا عنها فى المعجم بوضوح ، وخاصة الشخصيات حتى وإن كانت شخصيات جمعية : عادة ما تكون هناك "دوافع" من شانها أن تحدد فعل الذات الفاعلة (مع الاتفاق على أن كلمة دوافع ليس ليها معنى نفسى مستنبط) . تعد المدينة فى المأساة الإغريقية دائما تقريبا مرسلاً ، حتى وإن كانت أحيانا أيضا فى وضع المعارض ، وحتى وإن تحولت إلى مرسل إليه . فإذا تناولنا مثال "أوديب ملكا" Oedipe Roi للاحظنا أن :

المدينة D2 :	D1 الذات ، المدينة
	أوديب S
	المذنب O
المدينة : A	Op : المدينة ، ترزياس
كريون	جوكاستا

تستدعى المدينة أوديب تحديداً لكى يطرد الوباء من أثينا بالعثور على قاتل لايوس Laios . ولكن على العكس مما يؤكده جريماس الذي ينكر وجود نفس "الرمز س" في خانتي المرسل والمرسل إليه فإن المدينة نفسها تمنح نفسها قربانا حين تضطر أوديب إلى المطاردة والانتصار على مجرم ليس إلا ذاته . بهذا المعنى تمر المدينة من وظيفة فاعل إلى وظيفة أخرى في حركة دائرية تحتل أثناءها تباعا مكان المرسل ثم المساعد ثم المعارض ثم المرسل إليه ، فتحيط الرجل الوحيد في دائرة ، وهو الذات الفاعلة التى

توحدت بالمدينة والتى تنكرها المدينة وتطردها . إن الذات الفاعلة أوديب لا يمكن أن تستمر فى تماهيها مع المدينة إلا بالانقلاب على نفسها ومن هنا ياتى فعل العمى والنفى . يبدو ظاهراً للعيان عندئذ أن المدينة هى التى تقدم لنفسها العرض الدرامى القائم على مصير "أوديب الملك" .

نرى هنا كيف يحمل مكان المرسل الدلالة الأيديولوجية للنص المسرحى . الأمر الذى يسرى أيضا فى حالة وجود دافع ما له علاقة بمصير الذات الفاعلة الفردى فى مكان المرسل : مثل إيروس .

لا يمكن أن ندرك إيروس بوصفه معادلاً بسيطا للرغبة الجنسية أو الحب السامى ، الحب بمعناه المسيحى **agape** : فهو دائما على علاقة بتلك الوظيفة "الجمعية" للغاية ، وهى وظيفة التناسل الاجتماعى (١٩) فى مسرحية جون فورد **John Ford** الإليزابيثية "ياللأسف إنها عاهرة" **Dommage qu' elle soit Putain** ، يريد المجتمع ، المرسل أن يتناسل أنابيللا **Annabella** وجيوفانى **Giovanni** ولكن فى الوقت نفسه يقف المجتمع ذات حجر عثرة أمام ميكانيزم التناسل نظراً للظروف التى يضعه فيها : فالمحارم ، وهو رفض التناسل الاجتماعى ، هو نتيجة الصراع على مستوى المرسل - المجتمع . إن ارتكاب المحارم الذى يعد تمرداً فرديا يبدو بمظهر التغريب الجنسى ولكن بوصفه كارثة اجتماعية (٢٠) . كذلك لا يمكننا أن ندرك شيئاً من مسرحية السيد إذ لم نر أن إيروس ، المرسل الذى يدفع رودريج وشيمان **Chimene** أحدهما نحو الآخر هو نفسه إيروس التناسل الاجتماعى الذى يتفق وقوانين المجتمع الإقطاعى . ومن هنا ،بعض النتائج

(أ) "المرسل المزدوج" : إن وجود عنصر مجرد (قيمة ، مثال ، مفهوم أيديولوجى) وعنصر آخر حى (شخصية) فى نفس خانة المرسل يؤدى إلى تماهى العنصرين . كما فى مسرحية "السيـد" : فى مكان المرسل D1 نجد

الإقطاع (كنسق قيم) ودون دياج **Don Diegue** ، الأب ، ومن العبث أن نؤكد على الآثار الأيديولوجية والأطروحات التي تنشأ منذ اللحظة التي يلحق فيها الملك بالعنصرين السابقين في خانة المرسل : هل يمكننا أن نعتمد على الملك للحفاظ على القيم الإقطاعية وإنقاذها أم يؤدي الصراع داخل خانة المرسل إلى فناء هذه القيم ؟ في المثال الكلاسيكي "البحث عن الكاس المقدس" ، يعني فشل البحث فشل وموت الملك آرثر **Arthur** ، في إطار وجود الله والملك آرثر جنبا إلى جنب في خانة المرسل : عندئذ يوضع مجموع القيم بشكل فج موضع تساؤل وتتلقى وظيفة الملك الإقطاعي **Primus inter pares** ضربة قاضية (٢١) :لقد "انفصل" الله عن الملك آرثر .

(ب) أحيانا ما يكون موضع المرسل خاليا أو إشكاليا : وقد نتجنب الكثير من الاعتبارات التي لا فائدة منها لو أننا اتفقنا على أن السؤال الذي تطرحه مسرحية "دون جوان" لموليير على المتفرج هي قضية المرسل : ما الذي يدفع دون جوان للعدو ؟

(جـ) يحدث في بعض الأشكال التوضيحية أن تحل "المدينة" في ضعين متقابلين ، بشكل متزامن وليس بشكل متتالي كما في "أوديب ملكا" ، وهو ما نراه في مسرحية "أنتيجون" **Antigone** :

المدينة D2 — **D1** : الأسرة ذاتها

الآلهة

أنتيجون S

الطقس O

الأسرى

هيمون : **A** — **Op** : كريون المدينة

(الكورس)

داخل هذا الموقف المعقد ، تظهر المدينة مرتين ، فى موضعين متقابلين بشكل جذرى ، "علامة على الأزمة فى المدينة وعلى الانقسام الداخلى فى وظائف "القيم" (وفقا للتكوينات الاجتماعية والطبقات المتصارعة ، ذلك الصراع الذي يجب على المؤرخ أن يشير إليه) (٢٢) . هنا يتجه فكر سوفوكليس صوب العلاقات القائمة بين المدينة والمستبد ، بين القوانين والسلطة المركزية . هكذا نرى أهمية تعريف الفاعل - المرسل تحديداً حتى يتسنى تعريف الصراع الأيديولوجي الكامن فى الحدوتة .

(د) نتيجة طبيعية : تحل الثنائية مرسل - معارض محل الثنائية مرسل - مرسل إليه أو تتفق معها : أحيانا ما يحمل الصراع الدرامي أكثر مما تحتمل الذات الفاعلة ؛ في أسطورة فاوست **Faust** كما في طقوس الأسرار الذاتية **auto-sacramentales** يحدث الصراع بين المرسل الإلهي والعدو الشيطاني (٢٣) .

(هـ) أما المرسل إليه **D2** ، فإن تماهيه (أو عدمه) مع الذات الفاعلة (٢٤) ، ووجود أقنون (كينونة) ما للجماعة في خانة المرسل إليه ، يسمحان بتحديد المعنى الفردي أو غير الفردي للدراما . في "المأساة المتفائلة" **La Tragedie Optimiste** لفشنفسكي **Vichnevsky** ، جمهورية السوفيت الوليدة هي بلا جدال المرسل إليه في العمل الدرامي ، وهي المرسل إليه الذي يعمل من أجله في النهاية الذاتان الفاعلتان المتواجهتان ، البحارة ومفتش البوليس . في المقابل يوحي " غياب المرسل إليه " بالفراغ واليأس الأيديولوجي (انظر بيكيت) حيث لا يتم الحدث لصالح أو لأجل أحد .

(و) في عمل العرض المسرحي يكون المرسل إليه أيضا هو ما يمكن للمتفرج أن يتوحد معه ،والمتفرج يعرف علي أية حال انه المقصود بالرسالة المسرحية ، وقد يعتقد في ظروف معينة إن الحدث إنما يحدث له . إن الخلط بين معني

كلمة مرسل إليه الثنائي عن طريق اللعب بالكلمات قد يعادل إحدي الوظائف النفسية لدي المتفرج . فالمتفرج البريختي أو متفرج المأساة الإغريقية بوصفه جزءا من الجدل علي الصعيد السياسي ، قد يتماهي مع المرسل إليه الفاعلي ، كما يري المواطن السوفيتي نفسه في موقف المرسل إليه في مسرحية "المأساة المتفائلة" .. الأمر الذي يزيد من تعقيد إشكالية التماهي .

٣-٤ . الذات الفاعلة - الهدف .

٣-٤-١ . ها قد وصلنا إلي الثنائية الأساسية في كل قصة درامية ، وهي الثنائية التي تجمع بين الذات الفاعلة وهدف البحث أو الرغبة بسهم يشير إلي مغزي البحث . إن الإشكالية الأولي والأكبر هي تحديد الذات الفاعلة في النص ، أو علي أقل تقدير الذات الفاعلة الرئيسية للحدث . بشكل عام في النص السردي سواء كان حكاية ، قصة قصيرة أو رواية فإن الخلط ليس أمرا متكررا ، حيث تختلط الذات الفاعلة "ببطل" القصة الذي تحدث له مغامرات أو الذي يتابع البحث أو يقوم بمهمة . لكن الصعوبات لا ينتفي وجودها بالطبع : إذا قلنا بان أوليس **Ulysse** هو بطل (وذات فاعلة) الأوديسة **Odyssee** ، فهل يكون أخيليوس **Achille** هو بطل - وذات فاعلة الإلياذة **Iliade** ؟ من الممكن أن نطرح هذا السؤال علي الأقل . لو أننا أحصينا عدد مرات ظهور إحدي الشخصيات في النص الدرامي ، وعدد مقاطع الحوار أو عدد السطور في خطاب الشخصية (في حالة لو أعطانا التوازن بين الأرقام الثلاثة حلاً لا نزاع عليه) لوجدنا أن الشخصية الرئيسية ، "بطل" المسرحية ، ليس بالضرورة هو الذات الفاعلة "**Sujet**" : فتحليل مسرحية "سورينا" **Surena** لكورني **Corneille** قد يظهر لنا

الشخصية التي تحمل نفس الإسم كبطل وليس بالضرورة كذات فاعلة . ورغم أهمية دور (وخطاب) فيدرا Phedre ورغم أنها بلا شك بطلة العمل المسرحي الذي يحمل اسمها ، إلا أنه ليس من البديهي أن تكون هي الذات الفاعلة في المسرحية . إن تحديد الذات الفاعلة لا يتم إلا بالنسبة إلي الحدث وعلاقته بالهدف ، حيث أن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها في النص ، وإنما هناك محور ذات فاعلة - هدف . عندئذ نقول أن الذات الفاعلة في النص الأدبي هي تلك التي يتمحور حول "رغباتها" الحدث ، أي النموذج الفاعلي ، وهي تلك التي نعتبرها موضوع الجملة الفاعلية ، تلك التي تؤدي إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التي تواجهها إلي تحريك النص كاملاً . ولناخذ علي ذلك مثالاً روائياً : إن إيجابية الرغبة لدي جوليان سوريل Julien Sorel أو فابريس دل دونجو Fabrice Del Dongo هي التي تصنع منها ليس فقط الأبطال وإنما الذوات الفاعلة في روايتي "الأحمر والأسود" Le Rouge et LE Noir أو "دير الشرتريين في بارم" La Chartreuse de Parme . كما أن شخصية رودريج Rodrigue البطولية لا تصنع منه بطلاً فقط وإنما ذات الحدث الفاعلة .

٣-٤-٢ . ومن هنا نصل إلي بعض النتائج :

(أ) إن محور القصة ليس فقط في وجود الذات الفاعلة ولكن في وجود الثنائية ذات فاعلة - هدف . وليس الفاعل جوهراً أو كائناً ، إنما هو "عنصر في علاقة" . والشخصية العالمية التاريخية Welthistorisch (٢٥) التي قال بها لوكاتش Lukacs ليست بالضرورة ذات فاعلة ، أو ليست علي الإطلاق ذات فاعلة إن لم يكن لها هدف تتجه نحوه (هدف حقيقي أو مثالي ، لكنه موجود في النص) .

(ب) لا نستطيع أن نعتبر صاحب الرغبة شخصا يرغب فيما يمتلك بالفعل أو يحاول ببساطة ألا يفقد ما يمتلك ، حيث أن الرغبة في الحفاظ علي الملكية لا تؤدي بسهولة إلي حدث إذا فقدت القوة الدينامية الآثرة للرغبة . من الممكن أن يكون البطل "المحافظ" معارضا أو مرسلاً ، وليس ذاتا فاعلة ، وهو وضع - وماساة - تيزيه **Thesee** في مسرحية "فيدرا" .

(جـ) من الممكن أن تكون الذات الفاعلة جماعية ، كأن تكون مجموعة من الناس ترغب في الخلاص أو في الحرية (المهددة أو الضائعة) أو في الحصول علي منفعة ما ولا يمكن أن تكون مجردة . قد يكون المرسل والمرسل إليه ذاته ، وأحيانا المساعد أو المعارض صورا مجردة ، غير أن الذات الفاعلة تظل دوما حية ، وتقدم بوصفها تحيا وتفعل (حي في مقابل غير حي ، بشري في مقابل غير بشري) .

(د) من الممكن أن يكون هدف البحث الذي تقوم به الذات الفاعلة "فردا " (كأن يكون الحب هدف المغامرة) وتتخطي المجازفة في هذا البحث دائما الفرد ، نظرا للعلاقة القائمة بين ثنائية الذات الفاعلة -الهدف ، التي لا تكون أبدا مجازي ، وبين الفاعلين الآخرين . قد يرغب روميو **Romeo** في جولييت **Juliette** غير أن سهم رغبته يصيب "عدو الجماعة" .

(هـ) قد يكون "هدف" البحث مجردا أو حيا لكنه يقدم علي خشبة المسرح بشكل كنائي ، مثل الدوق الكسندر **Alescandre** ، رمز الاستبداد الذي يثقل علي فلورنسا في مسرحية لورنزاشيو **Lorenzaccio** .

ملحوظة . إننا نري هنا النتيجة النظرية : يعمل النسق الفاعلي كله "كلعبة بلاغية" (دون أن تكون لهاتين الكلمتين أية إيحاءات تحقيرية بالطبع) أي كتركيبة من عدد من "المواضع" الاستبدالية **Paradigmatique** حيث يتم كل شيء وكان كل "فاعل" يقع موقعا استبداليا يسمح بعدد من الإحلالات

الممكنة . هكذا من الممكن أن تحل مجموعة من الاستبدالات (شخصيات ، أهداف - انظر فيما يلي "الهدف") محل هذا الفاعل أو ذاك : في "لوكريس بورجيا" **Lucrece Borgia** لفيكتور هوجو تعد الشخصيات (نيجروني **La Negroni**) أو الأهداف (ألقاب النبلاء) جزءاً من سلم اختيار الذات الفاعلة - بورجيا (لوكريس) . هكذا يستطيع الإخراج (الميزانسين) "إظهار" النموذج الفاعلي .

٣-٥ . المرسل والذات الفاعلة : استقلال الذات الفاعلة ؟

تكمن أهمية التحليل الفاعلي في الهروب من خطر تحويل الفاعلين والعلاقات القائمة بينهما إلي التحليل النفسي (تحويل كينونة "الشخصيات" إلي "أشخاص") ، لكننا مجبرون علي أن نري في النسق الفاعلي "كلاً" متكاملاً يتوقف فيه كل عنصر علي العنصر الآخر ولا ينفصل أي منها عن نسق الكل .

لو أننا عدنا للفرضية الأساسية في النموذج الفاعلي لأمكننا ربما أن نصوغها بشكل أدق وأشد إحكاماً : المرسل **D1** يريد (أن ترغب الذات الفاعلة **S**في الهدف **O**) لأجل المرسل إليه **D2** .

إننا ندرك أن عبارة (الذات الفاعلة ترغب في الهدف) تدخل في سياق العبارة المرسل **D1** يريد (س) لأجل المرسل إليه **D2** . غير أن إدراج العبارة ، الذات الفاعلة ترغب في (أو تبحث عن) الهدف ، هو الأمر الذي يستعصي علي التحليل الدرامي التقليدي الذي يعتقد في استقلال رغبة الذات الفاعلة (٢٦) بلا مرسل ولا مرسل إليه غير نفسها هي . والواقع أن هذه العبارة ليست مستقلة لا معني لها إلا في علاقتها بالفعل الاجتماعي "المرسل إليه يريد أن ..." .

مثال : الله (الملك آرثر) يرغب في أن يبحث فرسان المائدة المستديرة عن الكاس المقدس .

مثال : النظام الإقطاعي يريد أن يبحث رودريج عن شيمان / أن ينتقم رودريج لأبيه .

عندما تكون هناك عملية درامية حقة فإن المعارض أيضاً يتحول إلي ذات فاعلة في عبارة تعبر عن "الرغبة" تماثل في الاتجاه المضاد عبارة الذات الفاعلة S ، فتكون لدينا عبارة كالتالية :

المرهل D1 يريد أن (المعارض إلخ ...)

كلما حدثت مواجهة بين "رغبتين" ،رغبة الذات الفاعلة ورغبة المعارض (٢٧) ، **يحدث انقسام ، انفصال داخلي في المرسل D1 ، علامة علي الصراع الأيديولوجي و / أو الصراع التاريخي .**

لكننا نستطيع علي أية حال ، في الصراع المسرحي ، أن نفترض مبدئيا أن مثل هذا التحليل يتسبعد "استقلالية" الذات الفاعلة : عندما تظهر هذه الاستقلالية فهي لا تتعدي كونها وهما أو خدعة لصالح أيديولوجية قاصرة .

٣-٦ . سهم الرغبة .

لو أن العلاقات بين الفاعلين علاقات شكلية ، تخضع لقيود مسبقة ، في عملية إحلال محدودة نسبيا ، فإن سهم الرغبة الذي يشير إلي اتجاه معين يكتسب معني بشكل أوضح : نستطيع أن نقول إن الحالة النفسية المكبوتة في العلاقات بين الفاعلين (وهم ليسوا الشخصيات) تتواجد في سهم الرغبة الذي يربط بين الذات الفاعلة والهدف . وهنا يكمن الخطر

الحقيقي الذي يتمثل في العودة إلي الفئات المثالية في علم النفس التقليدي سنحاول أن نحدد مدلول سهم الذات الفاعلة بشكل صارم نسبيا ولنلاحظ أولاً أن سهم الذات الفاعلة يعادل "الفعل" نحويا في الجملة الأساسية ، لكن معني هذا الفعل محدود تماما نظراً لأن قائمة الأفعال لا يمكن أن تضم سوي الأفعال التي تعبر عن علاقة (وعلاقة حيوية) بين معنيين أحدهما (وهو الفاعل) حي وبشري بالضرورة : س يرغب في ص ، س يحب ص ، س يكره ص . هكذا يتحدد المجال الدال "للسهم" في أفعال الإرادة والرغبة . فالسهم يحدد "إرادة ما" (فصيلة إنسانية الشكل تقيم الفاعل بوصفه ذاتاً فاعلة ، أي المسئول المؤقت عن " الفعل " جريماس - في المعني Du Sens -ص ١٦٨) "وفعلاً " مصيريا بما أنه يحدد الحدث الدرامي . (٢٨)

إن كانت علاقة المرسل بالذات الفاعلة ، أو المعارض أو المساعد بالذات الفاعلة ، نادراً ما تحتاج إلي دافع فإن سهم الرغبة دائما ما يكون وراءه دافع ، الأمر الذي يسمح "بالتحليل النفسي للذات الفاعلة التي تعبر عن رغبة ما" . وهناك تحديد آخر في المعني : فعلي النقيض من تحليلات جريماس الذي يعدد الدوافع الممكنة لدي الذات الفاعلة الراغبة (حب ، كره ، حقد ، انتقام ، الخ) فإننا نحدد هذه الرغبة في رغبة الذات لدي فرويد بشكل أساسي أي الرغبة الخالصة بافتراضياتها المتعددة : نرجسية ، الرغبة في الآخر ، وربما غريزة الموت .

لكن ما اصطلح علي اعتباره "دوافع" ، مثل "الواجب" أو "الانتقام" لا يبدو لنا "رغبة" (تستثمر سهم الذات الفاعلة -الهدف) وإنما نقيض الرغبة ، مع سلسلة من الوسطاء والتحولات المجازية ، مثل الرغبة في موت لير

بالنسبة لابنتيه اللتين خانتا لا تحتل سهم الرغبة . لو أن هذا التحليل قد بلغ منتهاه لأضاء لنا ما اصطلح علي اعتباره عجز هاملت **Hamlet** ، الذي تتم صياغته كالتالي :

إن الرغبة الدافعة لا تتجه صوب قتل زوج الأم ، فالقتل بالنسبة له عملية ثانوية غير مباشرة . والرغبة التي يشعر بها لورنزو **Lorenzo** في مسرحية لورنزاشيو لموسيه **Musset** ، غريزة نرجسية يشعر بها تجاه فلورنسا التي تتماهي معه (أو مع الأم) (٢٩) ، وهي رغبة شبه جنسية في "حرية فلورنسا" ، تمر بسلسلة من الكنايات لتصبح رغبة في قتل المستبد (كليمان السابع "7- **Clement** ثم الكسندر دي ميتشي **Alexandre de Medicis**) ، وتنتهي بالاختلاط مع رغبة المستبد نفسه - ذلك العشق المعلق بالكسندر الذي لا يعد مصطنعا تماما والذي يعد أيضا غريزة الموت . إن الكره أو الانتقام في ذاتهما لا يمكن أن يشكلا سهم الرغبة أو يستغلاه ، لأن الرغبة دائما رغبة "إيجابية" في شيء ما أو في شخص ما : تلك هي الفرضية الوحيدة التي تسمح بعدم السقوط في الدوافع النفسية العتيقة - والوحيدة التي تقدم تبريراً لاندفاع البطل مسرحيا للقيام بعمل ما : يستغل ماكبث **Macbeth** (٣٠) الرغبة في "أن يكون" (عظيما ، ملكاً ، رجلاً + رغبة زوجته) بشكل مجازي في الرغبة ، أو تحديداً في إرادة قتل دنكان **Duncan** ، التي تليها الرغبة في الوجود أو في البقاء والتي يتولد عنها آليا "إرادة" عمليات القتل الأخري ، التي لا تفني .

٧-٣ . المثلثات الفاعلية .

لو إننا نظرنا إلي النموذج الفاعلي ليس في كليته المكونة من ست خانات ولكن باعتبار عدد معين من وظائفه داخل الخانات الست ، فإننا

نستطيع عزل عدد من المثلثات التي تبرز عدداً من العلاقات المستقلة (نسبيا) بشكل ملموس . في معظم المشاهد الكلاسيكية التي تظهر فيها شخصيتان أو ثلاثة يقوم هذا المثلث أو ذاك بعمل ما ، حيث يتنازع المعارض والذات الفاعلة هدفا ما غائبا ، أو يتحد الهدف والذات الفاعلة ضد المعرض ، أو كما يحدث في مشهد مسرحية "السيد" **Le Cid** الشهير الذي يحدد فيه المرسل ، دون دييج **Don Diegue** ، لرودريج هدف بحثه .

٣-٧-١. المثلث النشط . يوجه سهم الرغبة النموذج الفاعلي كله ويحدد معني (اتجاه ودلالة) وظية المعارض . هناك حلان (انظرفيما سبق) :
(ا) يكون المعارض معارضاً للذات الفاعلة : زوجة أب سنوهوايت تعارضها شخصيا ولا تعارض رغبتها تجاه الأمير ، في هذه الحالة يكون المثلث النشط (ذاتا فاعلة - هدفا - معارضا) كالتالي :

S

Op

O

يتم كل شيء عندئذ وكان الذات الفاعلة تملك شيئا يرغب في امتلاكه المعارض (الجمال الباهر مثلاً في حالة سنوهوايت) . في هذه الحالة ، يتزحزح موضع المعركة بالنسبة لرغبة الذات الفاعلة (انظر فيما بعد : "النماذج المتعددة"). المعارض هنا إذا شئنا عدو وجودي وليس عدواً ظريفاً ، حيث تكون الذات الفاعلة مهددة في وجودها نفسه ،وفي كيانها ، فهي لا

تستطيع إرضاء المعارض إلا إذا اختفت من الوجود ، كما هو حال عطيل Othello بالنسبة لاياجو Igo .

(ب) يكون المعارض معارضا لرغبة الذات الفاعلة وبالنسبة للهدف هكذا يصبح المثلث كالتالي :

S

Op

O

بهذا المعني تصبح هناك "منافسة" بحق (في الحب ، أو في الأسرة أو في السياسة) وتصادم بين رغبتين تلتقيان علي هدف واحد ، مثل بريتانيكوس Britannicus ونيرون اللذان يتواجهان من أجل جوني Junie .

في مسرحية سورينا Surena ، يعطي كورني بشكل مرهف العلين تباعا . الملك أورود Orode هو المعارض رقم (١) للبطل سورينا لأنه يخشي مجد هذا الرجل العظيم الذي يهدد المملكة :

يقول سورينا إن جريمتي "هي أني أشهر إسما من مليكي" . أما ولي العهد باكوروس Pacorus فهو في موقف تنافس مع سورينا بالنسبة ليوريديس Eurydice . وهنا تتحد صيغتا التعارض . لقد أطلقنا علي هذا المثلث اسم "المثلث النشط" أو "مثلث الصراع" لأنه يشكل الحدث : من الممكن أن يغيب الفاعلون الآخرون جميعا أو يشار إليهم مجرد إشارة ، لكن هذا لا يحدث مع الفاعلين الثلاثة . حتي في مسرحية نهاية اللعبة Fin de Portie لبيكيت حيث يبدو الفاعلون جميعا وكانهم يتهاوون ويتفتتون ، نستطيع أن نقول بشكل عام إن رغبة الموت لدي هام Hamm تعارضها رغبة الحياة لدي

الشخصيات الأخري التي تعمل بوصفها معارضا جماعيا : يقول هام "سوف ينتهي الأمر" ، بشيء من التفاؤل ، لكن أحدا غيره لا يريد أن "ينتهي" .

٣-٧-٢ . المثلث "النفسي" . إننا نطلق هذا الاسم علي المثلث :

D1 S

O

لأنه يقوم بإضفاء الخاصتين الأيديولوجية والنفسية علي العلاقة بين الذات الفاعلة والهدف ، ووظيفته في التحليل هي أن يوضح كيف يندرج الأيديولوجي في النفسي ، أو تحديدا كيفية اعتماد الخاصية النفسية في العلاقة بين الذات الفاعلة والهدف (سهم الرغبة) علي الخاصية الأيديولوجية . في مسرحية "السيد" ، وهو مثال يتميز بوضوح خصائصه ، من الممكن تركيب إيروس Eros في خانة المرسل D1 مع الإشارات التاريخية حيث توجد في خانة المرسل القيم الإقطاعية والمثل الملكية معا والتي في النهاية تقيم اختيار رودريج للهدف شيمان . يمكننا أن نستخدم هذا المثلث علي وجه الخصوص لتعريف الهدف نفسيا : لا يمكن فهم "اختيار الهدف" كما يتم ذلك بشكل تقليدي وفقا للخصائص النفسية للذات الفاعلة فقط ، وإنما وفقا للعلاقة بين المرسل D1 والذات الفاعلة S

الأمر الذي يعني بشكل بديهي أن هدف الحب مثلاً لا يتم اختياره وفقاً لذوق الذات الفاعلة فقط وإنما وفقا للخصائص الاجتماعية - التاريخية التي يندرج تحتها الهدف .

وهناك مثال صارخ علي ذلك هو اختيار بيروس **Pyrrhus** لسجينته وضحيته أندروماك لتكون هدف حبه "المستحيل" بإمكاننا أن نبحث في الدوافع الشخصية ، في العلاقة بالأب (أخيليوس **Achille** قاتل هيكتور **Hector** ، وزوج أندروماك) ، وفيما يسمح لبيروس عند زواجه من أندروماك أن يتساوي مع الأب (أن "يصبح" الأب) ، لكننا لا نستطيع أن نغفل وجود أثينا والإله المنتقم لطروادة في خانة المرسل **D1** (الإله الذي يعيد التوازن بين الغالبين والمغلوبين) . مرة أخري نري كيف يقوم النموذج الفاعلي "ليس بحل المشكلات وإنما بطرحها" .

٣-٧-٣. المثلث الأيديولوجي ، وهو المثلث التالي :

S D2
O

وهو إذا شئنا الوجه الآخر للمثلث السابق ويشير إلي عودة الحدث إلي الجانب الأيديولوجي : ووظيفته هي الكشف عن كيفية حدوث الحدث الذي يتم أثناء الدراما لأجل مستفيد ما ، فردي أو جماعي . علي الطرف الآخر من الحدث يوضح لنا المثلث الأيديولوجي ليس أصل الحدث ، وإنما معني الخاتمة مما يسمح بان نري داخل النموذج الشكلي نوعا من التعاقبية ، أي "الماقبل" و "المابعد" . فإذا عدنا للمثال السابق لوجدنا أن الإشكالية المطروحة هي ما فائدة الحدث الذي تثيره رغبة بيروس في أندروماك ؟ والإجابة واضحة : إن كانت رغبة بيروس هي إشباع ذاته فإن النتيجة تعود علي طروادة : عندئذ تصبح أندروماك ملكة "إبير" **Epire** طروادة الجديدة الآن

ليس هناك مثال سابق في مجال المسرح غير الاستهلاكي على كون المثلث الأيديولوجي لا يكتمل بالعودة إلي المدينة فقط وإنما أيضاً "بالفكرة التي يتصورها الإنسان عن الوضع الاجتماعي التاريخي الذي يحيا فيه، أي الجانب الأيديولوجي" : إن المشكلة الأخيرة التي تطرحهاخاتمة أندروماك هي مشكلة العدالة الإلهية وتقلبات التاريخ . يفترض تحليل المثلث الأيديولوجي أن نحلل مختلف العمليات الوسيطة التي يتم عن طريقها المرور من فعل الذات الفاعلة إلي أثر هذا الفعل علي مجتمع ما (أو علي طبقة اجتماعية ما) . إن ما يخبرنا به المثلث الأيديولوجي هو الطريقة التي يندرج بها فعل الذات الفاعلة في حل الإشكالية المطروحة (أو في وضعيتها النهائية) . وذلك مثل السؤال الأخير الذي يطرحه "الملك لير" والذي صيغ كالتالي : هل يستمر الملك إقطاعياً ضمن إقطاعيين آخرين (وأن يحل مشكلاته وفقاً لوضعه الإقطاعي) بينما تندثر الإقطاعية ؟ إن القضية التي يطرحها المثلث الأيديولوجي هي قضية العلاقة بين الذات الفاعلة والمرسل إليه ، بين الفعل الفردي للذات الفاعلة ونتائجه الفردية والاجتماعية - التاريخية أيضاً مثل هذا التحليل بتنويعاته اللامتناهية يفرض علي المخرج قضية سيميولوجية أساسية هي : كيف يوضح معني الخاتمة الفردي / والإجتماعي التاريخي (للذات الفاعلة) ؟ لو أننا أخرجنا مسرحية هاملت **Hamlet** فلن يكفينا بالطبع أن نذرف الدمع فقط علي مصير "أمير الدنمارك الرقيق" وإنما يجب علينا أن نوضح معني الفعل الذي يضع الدنمارك بين يدي فورتمبراس **Fortimbras** والذي يجعل من هـذا الملك "الشرعي" مرسل إليه لكل الحدث . (٣١)

٣-٨ . نماذج متعددة .

لقد تناولنا حتي الآن أمثلة استقيناها من المسرح ، وربما أمكننا العثور علي نماذج في أشكال أخري من السرد دون أن يغير ذلك من منهج التفكير المتبع بشكل جوهري . إننا لا نستطيع الوصول إلي خصوصية النص المسرحي علي المستوي الفاعلي ، أو علي الأقل هذا ما حدث حتي الآن . لكننا نستطيع أن نقول أن ما يميز النص المسرحي عن النص الروائي مثلاً هو أننا في المسرح نجد نموذجين وليس نموذجا واحدا للفاعلين .

إن كان من الصعب تحديد الذات الفاعلة في الجملة الفاعلية أحياناً فذلك لأنه ليست هناك جمل أخري ممكنة بذوات فاعلـــة أخري ، أو تحولات ما في ذات الجملة ، تجعل من المعارض أو الهدف ذوات فاعلة ممكنة .

٣-٨-١ . (ارتداد) ارتداد "الهدف" أولاً : في كل قصص الحب هناك إمكانية انقلاب الذات الفاعلة والهدف : إذا كان رودريج **Rodrigue** يحب شيمان **Chimene** ، فشيمان تحب رودريج ، والنموذج الفاعلي الذي يعتبر شيمان ذاتاً فاعلة نموذج مشروع مثله مثل النموذج الآخر . وإذا كان روميو قد بدأ بحب جولييت ، فإن جولييت راحت تحب روميو ، والقيود الاجتماعية والقوانين ، هي التي تحد من إمكانية أن يكون الفاعل الأنثي ذاتاً فاعلة . لكنه من الممكن دائما أثناء العرض تفضيل نموذج فاعلي علي الآخر الذي قد يبدو بديهيا ، فقراءة النموذج المفضل أكثر إثارة أو أكثر ثراء في المعني بالنسبة لنا الآن . ليس التحليل السيميولوجي للنص الدرامي تحليلاً قاسراً : فهو يسمح لنسق سيميولوجي آخر ، هو نسق العرض ،

بأن يستخدم بنياته وفقاً لشفرة أخري . فالعرض يستطيع أن يقيم نموذجاً فاعلياً جديداً أو خفياً علي النص ، بالتاكيد علي بعض العلامات النصية ويمحو بعض العلامات الأخري وببناء نسق علامات مستقل (بصري وسمعي) يضع الذات الفاعلة التي يقع عليها الاختيار في استقلالية وانتصار الرغبة . (٣٢) من الممكن أن ينتج العرض نموذجاً فاعلياً جديداً عن طريق قلب بنية ما قابلة للتحويل وموجودة جزئياً : هناك متتاليات تكون فيها الشخصية هدفاً وذاتاً فاعلة لرغبتها الخاصة ، كما في مشهد المربية في مسرحية روميو وجوليت .

٣-٨-٢ . هناك انقلاب آخر يمكن أن يندرج أيضاً داخل النصوص وهو الذي يجعل من المعارض ذات الرغبة الفاعلة في بعض الحالات وليس في جلها . تصبح قراءة "عطيل" (٣٣) شكسبير أكثر يسراً لو أننا جعلنا "إياجو" **Iago** الــذات الفاعلة العكسيــة ، قرين عطيل الأسود . في الميلودراما يجب أن نعتبر الخائن هو الذات الفاعلة النشطة (٣٤) حقاً . فما الذي نظنه في هذا الانقلاب ؟ من الممكن أن يوضع موضع تفصيل علي خشبة المسرح ولكن من الممكن أيضاً علي مستوي العرض أن يحل النموذجان الفاعلان محل بعضهما البعض ، أن نجعلهما يتنافسان وأن نبين تداخلهما مع الإمكانيات الصراعية والتنافس الظاهران فيهما . إن الكتابة المتعددة في المسرح (أكثر من أي نص آخر) تسمح بهذه البرمجة المزدوجة التي تؤثر في فاعلية المواجهة الدرامية ، حيث أن مواجهة رغبتي الذات الفاعلة والهدف أو المعارض إحداهما للأخري تنظمها علاقتهما بالفاعلين الآخرين الذين يمثلون الجماعة أو الجماعات الاجتماعية المتصارعة . وهنا يظهر مفهوم "الفضاء المسرحي"

الذي سنعود إليه فيما بعد : حيث يوزع الفاعلون في منطقتين ، أو في فضائين متصارعين أو متقابلين (٣٥) ، والتصادم بين الرغبتين المنفصلتين ، رغبة أورجون **Orgon** ورغبة تارتوف **Tartuffe** يبدو مثل علاقة بين فضائين ، كما هو الحال بين ألسيست **Alceste** وفيلانت **Philinte** .

٣-٨-٣ . الإزدواج أو بنية المرآة . في بعض الحالات لا يكون وجود ذاتين فاعلتين تعارضا بين فاعلين متضادين وإنما ازدواجا لنفس الفاعل . في "الملك لير" الفاعل "جلوستر" **Gloster** هو ازدواج وظل الفاعل "لير" **Lear** بوظيفتيه المتتاليتين كذات فاعلة وهدف .وفي لورنزاشيو **Lorenzaccio** ، المركيزة شيبو **Cibo** هي ظل الذات الفاعلة لورنزو **Lorenzo** في المرآة . والفاعل - المعارض "لايرتس" **Laertes** في مسرحية "هاملت" يتخذ نفس وضع الذات الفاعلة هاملت البنيوي ، حيث يتحتم عليه أيضا أن ينتقم لأبيه من القاتل .

هكذا تنشا سلسلة من الاحتمالات الدرامية :

(ا) الطباق ، كما في مسرحية لورنزاشيو حيث يتابع لورنزو والماركيزة نفس الحدث ولا يلتقيان أبدا ، حيث أن العلاقة الوحيدة بين القناتين هي شخصية الهدف (وعلاقته بالذات الفاعلة) .

الماركيزة = S

الكاردينال = Op الكسندر = O

المجتمع الحرية

الكسندر

لورنزو = S

المجتمع = Op الكسندر = O

الكسندر الحرية

والتوازي بين هذين الشكلين يوضح الكثير .

(ب) وجود شكلين توضيحيين منفصلين ، كما في "هاملت" :

هاملت = S ـــــ الأب = D 1

كلوديوس = Op ـــــ الأب = O

الأم الأم

بلوتونيوس (الأب) (قتل كلوديوس)

لايرتس = S

هاملت = Op ـــــ الأب = O

الأخت

(قتل هاملت)

يجهز الانقلاب في الحدث لهزيمة وموت لايرتس وهاملت معاً فكلاهما يحارب في قضية خاسرة : تستدعي البنية هنا صعود عنصر جديد ، الملك الشاب المنتصر فورتمبراس **Fortimbras** الذي لم ينزلق في إشكالية موت الأب أو بشكل أكثر دقة الذي لم يخضع لسطوتها .

٣-٨٠٤ . نماذج متعددة ، وتعريف الذات أو الذوات الفاعلة الرئيسية . هناك منهج بسيط لتعريف النموذج الفاعلي الرئيسي وهو تكوين سلسلة من النماذج بناء علي الشخصيات الرئيسية بوصفها ذوات فاعلة . في مسرحية "كاره البشرية" **Le misanthope** ، من الممكن أن يقام نموذجان فاعليان علي الأقل ، أحدهما يعتبر نقطة انطلاقة الذات الفاعلة ألسست **Alceste**، والآخر ، الذات الفاعلة سيليمان **Celimene** :

نفسها = **D2** ـــــ ألسست = **S** ـــــ ايروس = **D1**

سيليمان = **Op** ألسست = **O**

الآخرون (شفافية الآخر / والعلاقات الاجتماعية)

نفسها = **D2** ـــــ سيليمان = **S** ـــــ ايروس = **D1**

ألسست = **Op** ـــــ نفسها = **O** ـــــ ايروس = **A**

الآخرون (الآخرين) الآخرون

ألسست

ولنا بعض الملاحظات :

(ا) يتماثل المرسل في كلا العالتين وهو ايروس الذي يرتبط بعلاقة ما بالجماعة قد تكون علاقة سيطرة ، غير أن البنية الاجتماعية والسياسية تستبعد أية سيطرة أخري "فردية" غير سيطرة الملك .

(ب) تماثل وتعارض هدف الرغبة ، وهو هدف يتعارض مع العلاقة بالجماعة المرغوب فيها . (٣٦)

(جـ) التماثل الغريب بين الشكل الفاعلي الذي يتخذ من سيليمان ذاتا فاعلة وبين الشكل الذي يعتبر "دون جوان" ، في مسرحية "دون جوان" ، ذاتا فاعلة ، الأمر الذي يُكسب مسرحية "كاره البشرية" مغزي خاصا بين مسرحيات موليير : تظهر هنا بين التاريخ والبنية علاقة اتصال ممكنة . بعد "دون جوان" و "تارتوف" نجد أن رغبة وإرادة "المرأة" في السلطة لـن تتحقق إلا داخـل وبمساعـدة الفئة الاجتماعية القريبة من السلطة ، داخـل وبمساعـدة العلاقـة (الاجتماعية) القائمة بين الرغبة وأقنعتها . هكذا تشير الأشكال الفاعلية إلي العلاقة المزدوجة بين الذات الفاعلة والهدف (القابل للتحول) بين الذات الفاعلة والجماعة بوصفها مساعداً ومعارضاً . هكذا نري كيف يستطيع العرض (حاليا علي سبيل المثال) أن يميز سليمان بوصفها ذاتا فاعلة ، ونري أيضا كيف تشير العلاقة بين النماذج الفاعلية إلي "موضع الصراع الدرامي" الذي ندركه هنا في شكله المركب : صراع مزدوج بين الذوات الفاعلة من ناحية ، وبين كل ذات فاعلة والمعارضين الآخرين من ناحية أخري . يعبر هذا الصراع عن فشل الذاتين الفاعلتين ليس فقط في مواجهتهما المتبادلة ولكن أيضا في صراعهما الأساسي مع العالم . (٣٧)

يؤدي هذا الفشل إلي آثار ونتائج مختلفة : يتقبل ألسست الهزيمة والتراجع لكن "سيليمان" لا تتقبلها فهي مثل "دون جوان" تنتظر أن تهبط عليها صاعقة إلهية أو أن يتقدم بها السن .

مثل هذا التحليل السريع لنص معروف يجعلنا نلمس بايدينا العلاقة بين بناء النموذج بوصفه وسيلة فعالة ليست لها قيمة أخري غير قيمتها الكشفية وبين البناء الذي يدعي تعريف بنيات لازمة للهدف . من الضروري أن نتحررمن هذين المنظورين معا ، فاحدهما يتطلب قدرا من النسبية وأمبريقية المعرفة ، والأخر يعتبر نتائج المنهج البحثي "حقائق موضوعية": والاثنان ينتميان إلي الوضعية العلمية . بما أن المسرح ممارسة دالة فإن تحليل النموذج الفاعلي أو النماذج الفاعلية (المعقد) يحدد ويعرف فقط بعض الظروف النظرية لهذه الممارسة الدالة .

إن وجود ذاتين فاعلتين ذلك الوجود الذي يميز النص المسرحي سواء كان نتاجا للتحري النصي أو لبناء الهدف "الأدبي" ، يبرز الغموض الأساسي في النص المسرحي ، ذلك الغموض الذي أجاد "راستيه" Rastier في توضيحه فيما يخص مسرحية "دون جوان" (٣٨) دون أن يربط بينه وبين وضع النص "المسرحي" بشكل واضح . فراستيه يقرأ هذا الغموض علي مستوي القصة لكن نموذج "كاره البشرية" (الذي لا يعد باية حال نموذجا استثنائيا) يسمح بطرح الغموض علي المستوي الفاعلي .وسوف يبين لنا تحليل المتتاليات واحدة تلو الأخري (٣٩) ، وهو تحليل مشابه من حيث المبدأ للتقطيع الذي قام به راستيه علي مسرحية "دون جوان" ، كيف تتناوب الذات الفاعلة "ألسست" Alceste والذات الفاعلة سيليمان " Celimene في تتابع القصة الدرامية . يقرأ المتفرج أو يبني قصتين (أو إذا شئنا حدوتين) متنافستين ، إحداهما هي قصة "ألسست" والأخري قصة

"سليمان" : يقول راستيه : "سوف يصبح لدينا وصفان لبنية عمق القصة يحيلان إلي قراءتين جائزتين" . (٤٠) ولنذهب أبعد من ذلك ونقول إن وجود "نموذجين فاعلين" حول محوري الذات الفاعلة - الهدف قد يؤدي ، علي مستوي القراءة والممارسة أي العرض ، إلي التارجح وليس إلي الاختيار ، هذا التارجح الذي يطرح علي المتفرج تحديدا قضية النص الدرامية (٤١) . فبعيدا عن القراءة الآحادية كما يصفها سيجفريد شميت (٤٢) **Siegfried Schmitt** من الممكن أن تكون هوناك قراءة مزدوجة ، حوارية (٤٣) **dialogique** تفرض علي المتفرج المسرحي عملية الانتقال الدائمة التي تشكل لب العمل المسرحي (٤٤) . هنا أيضا يقع علي إنتاج العرض مهمة التاكيد علي الازدواجية النص أو القضاء عليها ، تلك الازدواجية التي لم تكن قط ابهاما أو لبسا في المعني .

٣-٥-٨. نماذج متعددة : المثال "فيدرا" **Phedre**

لو أن هناك نصا فيه مكانة البطل (البطلة)طاغية مذهلة فهو بلا شك "فيدرا" والنموذج الفاعلي الذي يتخذ منها ذاتا فاعلة نموذج واضح ومكتمل ومحكم :

نفسها = **D2** ⟵ فيدرا = **S** ــــ فينوس = **D1**

الموت (إيروس)

ميتوس

(الاله)

تيزيه = **OP** ــــ ايبوليت = **O** ــــ أونون = **A**

أريسي الغيـــر السلطة

لكن شكلين توضيحيين آخرين جائزان نصيا ويتخذان من "ايبوليت" Hippolyte ومن "أريسي" Aricie ذاتا فاعلة . وهما شكلان هامان لأنهما :

(ا) يعادلان الشكل المزدوج القابل للانقلاب الخاص بالذات الفاعلة - الهدف مع توضيح أن الشكلين توأمان حقا وأن دور الذات الفاعلة تقوم به أريسي حقا (انظر الفصل الثاني المشهد الأول والفصل الخامس المشهد الثاني) ، وأن هناك نوعا من التساوي الجائز بين العاشقين :

نفسه = D2 ⟵ ايبوليت = S ــــ إيروس = D1
الملكية

تيزيه = OP ــــ أريسي = O ــــ تيرامين = A
فيدرا (أونون) — السلطة — (أريسي)

نفسه = D2 ــــ أريسي = S ــــ إيروس = D1
الملكية

تيزيه = OP ــــ ايبوليت = O ــــ تيرامين = A
فيدرا — السلطة — (ايبوليت)

(ب) يفتتح الشكل الخاص بالرغبة عند "ايبوليت" النص كما يتضح ذلك بجلاء في خطاب ايبوليت وتيرامين (الفصل الأول ، المشهد الأول) . إننا هنا بصدد حالة نادرة نسبيا يوضح فيها الخطاب البنية الفاعلية .

(جـ) في الأشكال الثلاثة يكون "ايبوليت" ذاتا فاعلة مرة ، وهدفا مرتين ، بينما تكون فيدرا" مرة واحدة ذاتا فاعلة كما ينبغي أن تكون ، ومرتين معارضا .

(د) هناك حقيقة غاية في الأهمية : في الأشكال الثلاثة يقع تيزيه **Thesee** موقع المعارض ويشكل في كل مرة ثنائيا مع امرأة : فحب ايبوليت وأريسي يعارضه كما هي العادة الأبوان ، وعلي العكس من ذلك تؤدي رغبة فيدرا في ايبوليت إلي وضع أريسي في نفس الخانة مع تيزيه تلك الرغبة التي تقلب نظام الأجيال : هكذا يتكون الثنائي الأثيني "الأهلي" الذي يظل علي قيد الحياة وحده في الخاتمة بعد إبعاد "الغرباء" .

يشير مكان تيزيه كمعارض إلى أن رغبة الأبطال جميعهم هى إبعاده : فهو بالنسبة لفيدرا وايبوليت حجر عثرة فى طريق حبهما ، وبالنسبة لأريسى هو أيضا عائق (سياسى واستبدادى) أمام حريتها وأمام سلطانها الملكى . يضفى الملك بوجوده فى خانة المعارض مغزى سياسيا على المسرحية ، يخفيه الخطاب ، كما لو كان صخب المشاعر يحجب الصراع السياسى ، إن الصراع بين الأب والابن ليس مجرد صراع أوديبى أو صراعا فرديا بين الأجيال : إنه صراع بين الملك وبين خليفته و "فيدرا" هى دراما الخلافة الملكية ، أو الخلافة "المنقوصة" .

نتيجة لازمة : لا نستطيع تكوين شكل فاعلى يقوم فيه تيزيه بدور الذات الفاعلة : فهو لا يبغى شيئا غير الاحتفاظ بما لديه : زوجته ، سلطانه ، حياته ، ابنه (على مستوى الابن وليس المنافس أو الخلف) والواقع أنه لا يبغى شيئا ولا حتى موت ايبوليت الذى يدعو إليه رغم ذلك . والخاتمة وحدها هى التى تؤدى بتيزيه إلى موضع الذات الفاعلة (٤٥) .

(هـ) لو أننا لاحظنا أن تيزيه يقف موقف المعارض لرغبة ايبوليت ولرغبة فيدرا أيضا فإننا نرى إلى أية درجة تحدد معارضة تيزيه العلاقات بين ايبوليت وفيدرا ، فكلاهما "خاضع" لنفس السلطة . إن أريسى وفيدرا يقعان بالنسبة لايبوليت في نفس سلم الاختيار حيث أنهما هدف (امرأة) يمنعه الآب . هنا يلحق التحليل الفاعلي بالتحليل النفسى دون عناء (٤٦) .

(و) إن وجود إيروس في خانة المرسل D1 والذات الفاعلة فى خانة المرسل إليه D2 فى الشكل التوضيحى علامة على الرغبة العاطفية الفردية . ولكن فى كافة الأشكال تتواجد "السلطة" فى موضع فاعلى واحد فى نوع من التنافس مع الهدف الحب (يجب العودة إلى المشهد العاطفى بين ايبوليت وأريسى (الفصل الثانى - المشهد الثانى) لنرى أهمية الهدف السياسى وهو السلطة) فهو هدف ثانوى ومساعد بالنسبة لفيدرا التى تريده للمقايضة على ايبوليت (٤٧) . أما بالنسبة لايبوليت ، فالسلطة مثلها مثل الحب موضع تمرد على الآب ، وبالنسبة لأريسى هى موضع انتقام ضد الاستبداد الظالم . إن وجود الجانب السياسى فى تكافل وفى تنافس مع الجانب العاطفى وغياب المدينة (الدولة ، المجتمع ، النظام الملكى) عن موضع المرسل ، كل هذا علامة ليس فقط على تفجر الرغبات والطموحات الفردية ولكن أيضا على المرور من ماساة المدينة (ولتكن ملكية) إلى المأساة "البرجوازية" للإرادة الفردية . يساعد النموذج الفاعلى على تحديد موقع العمل التاريخى : فتصور الملكية المطلقة دفع راسين Racine إلى إخفاء المشكلات السياسية (التى يمكن التعرف عليها بمساعدة النموذج الفاعلى) تحت عباءة الخطاب العاطفى : الجانب السياسى هو الجانب الذى "لا يقال" فى النص ، فى الوقت الذى يؤدي فيه نمو الحس الفردى إلى تقليص الجانب السياسي إلي أقصي درجة ممكنة.

هكذا نرى كيف يستثمر التاريخ (والأيديولوجية) في النص على مستوى البنيات الكبرى ونرى أيضاً كيف يطرح التحليل السيميولوجي على العرض السؤال الذي لا يستطيع تجنبه : ما هي الصراعات التي يبرزها العرض ؟ وكيف يبرزها ؟ ما هو الدور الذي يعطيه لتيزيه مثلاً ولوجوده على خشبة المسرح ؟ كيف يقيم العلاقة بين النسق السيميولوجي للخطاب وبين نموذج فاعلي تختلف تضميناته تماماً : وكيف يفصل كليهما؟

إن القضية التي تطرح على العرض هي قضية اختيار نموذج فاعلي مميز ، أو الحفاظ على التنافس بين عدة نماذج فاعلية ، وهي قضية توضيح هذه البنيات الكبرى للمتفرج ، كيف تعمل وما هو مغزاها .

٣-٨-٦ . انزلاق النماذج . في معظم الأحيان لا يظل النموذج ثابتاً طيلة العمل حيث يحدث غالباً انزلاق بين النماذج أو إحلال نموذج محل الآخر أثناء الحدث .

ولنأخذ نموذج مسرحية "السيد" Le Cid مثالاً على ما نقول .

لو أننا تركنا جانباً هذا الشكل الثانوي :

الكونــــــت = S

دون دييج = OP ـــــــــــــــــــ موقع المربى = O

لأصبح لدينا نموذج رئيسى :

دون دييج = D2 ـــــ رودريج = S ـــــ دون دييج = D1

(القيم الاقطاعية) (٤٨)

إيروس

الكونت = Op ـــــ الشرف = O

(= موت الكونت)

شيمان

وهو نمــوذج ذو هدفين مـختلفين يتعارضـــان بصفــة وقتيــة (انظر مقاطع رودريج الشعرية Stances) : بعد مبارزة وموت الكونت ، لا يعــود النموذج متناقضا ليصبح بدلاً من ذلك "مستحيلاً" . لدينا نموذج غير متناقض ، من نوع ملحمى (البحث) يتم على فترات زمنية متتالية (متتاليات) : المحاكمة ، المعركة ضدالمور Maures ، مواجهة شيمان Chimene ، المعركة ضد دون سانس Don Sanche ، معارك جديدة موعودة ؛ إنه نموذج للقصة الملحمية.

والنموذج الدرامى الصراعى الذى يليه ، ذاته الفاعلة هى شيمان والهدف مزدوج : الأب الذى مات ورودريج .

إن الانزلاق من نموذج إلى الآخر ليس علامة على الصراع بين النماذج وإنما هو إشارة إلى التداخل الحقيقى فى فعل الذاتين الفاعلتين (اللتين تنتميان إلى نفس المجموعة فى سلم الاختيار) . ويشير البناء الفاعلى هنا إلى وحدة الفاعلين .

نفسها = D2 ــــ شيمان = S ــــ إيروس = D1

الأب ... الأب

(القيم الاقطاعية)

(روذريغ) = Op ــــ رودريغ = O ــــ دون دييغ = A

(الملك) ... الأب الذي مات ... الملك

ابنة الملك

٣-٨-٧ . إضعاف الذات الفاعلة في المسرح المعاصر .

لاحظنا أن معظم الأمثلة التي تناولناها مستقاة من المسرح الكلاسيكي . فالبحث عن نموذج فاعلي يبدو صدفيا عند بيكيت **Beckett** أو عند يونسكو **Ionesco** - فضلاً عن محاولات المسرح اللانصي . ماذا يقال عن النموذج الفاعلي لمسرحية "المغنية الصلعاء" **La Cantetrice Cheuve**؟ أو مسرحية "أميديه أو كيف تتخلص منه" **Amedee Ou , Comment s'en debarasser** ؟ إن الفاعلين لا يختفون وإنما رغبة الذات الفاعلة على وجه الخصوص هي التي تختفي . في المسرحية الأخيرة ، يمكننا أن نتصور أن الذات الفاعلة هي الجثة التي تنمو ، وأن رغبتها تبدو في ذلك رغبة عارمة تطرد معارضيها شيئاً فشيئاً ؛ في "المغنية الصلعاء" تنمي سلسلة من الذوات الفاعلة الصغرى سلسلة متنوعة تخلق بالتراكم موقفاً تكرارياً صراعياً قادراً على التدمير الذاتي . تتخذ ضعف الذات الفاعلة شكلاً أكثر عقلانية عند "أداموف" **Adamov** حيث يقوم العمل الدرامي في مسرحياته الأولى على إبراز الجهود غير المثمرة التي يقوم بها البطل الرئيسي ليصبح ذاتاً فاعلة : فذاتية "الأستاذ تاران" **Le Professeur Taranne** أو "اتجاهي السير" **Sens de La Marche** نوع من التجربة العكسية للنموذج الفاعلي الكلاسيكي .

تضاعف الكتابة الدرامية لدى جينيه **Genet** النموذج الفاعلي عن طريق لعبة المرايا المسرحيــة : في مسرحيــة " الخادمــات " **Les Bonnes** ، الذات الفاعلة "كلير" **Claire** هي الهدف - السيدة وذلك من خلال عمل المسرح "الخيالي" الخاص بجينيه . يطرح عمل الأدوار المتداخلة إشكالية العمل الفاعلي الكلاسيكي حيث أن رغبة الذوات الفاعلة الممكنة هي رغبات داخل الاحتفالية التي تقام لإرضائهم ، فيتناثر النموذج الفاعلي في شكل ذوات فاعلة جزئية تشارك في الاحتفالية ، كما هو الحال بالنسبة لتوافق رغبات مدام إيرما **Madame Irma** والعاهــرات والزبائن في مسرحيــة " الشرفــة " **Le Balcon** . يتضح من النموذج المزدوج المنفصل (٤٩) كيف يسمح إحــلال الشرفة محل البلاط الملكي (من بيت الدعارة إلى القصر الملكي) بقمع الثورة . ولذلك يجــب أن يستمر الانزلاق الجاري من بيت الدعارة إلى الثورة ثم إلى بيت الدعارة من جديد ، ومن الشخصيات الهامة إلى صورها ، في مسرحية "الشرفة" . ولكن من يوجد أين ؟ يطرح الانتقال المكاني قضية فضاء النموذج الفاعلي . ونحن هنا نلمس نقطة ضرورية هي أن النموذج أو النماذج الفاعلية في تناقضها أو تصارعها لا يمكن ادراكها إلا باستدعاء مفهوم الفضاء .

وهذا ما حاولنا توضيحه فيما يخص فيكتور هوجو ، وهو نفس ما يقول به راستيه في تحليله لمسرحية "دون جوان" الذي يختمه بقوله (انظر المرجع نفسه - ص ١٣٣) :" تفصل بنية المعنى الأولية ، الثنائية ، كل نسق سيميولوجي إلى فضائين منفصلين" فالعمل الفاعلي يفترض الانفصال الفضائي .

٣-٩ . بعض النتائج .

هذا التحليل الفاعلي ،كما قدمنا له ، مختصر ولا شك ، ولكن يظل من الممكن أن نرى كيف يستطيع تحليل النص تمحيصه :

(ا) الإجراءات الحالية المتبعة لتعريف النموذج الفاعلي إجراءات بدائية وحدسية إلى حد كبير ، فليس هناك أحياناً شيء آخر غير الحدس يبرر وجود تلك "الشخصية" في تلك الفئة أو تلك من خانات الفاعلين . ولكن يظل هناك حتى الآن معيار أساسي : الحدث ، وإمكانيات الحدث كما تظهر في تتابع حلقات "الحدوتة" التي يمكن تلخيصها ، مثل المساعد الذي يساعد في الحدث . تكون المعايير المستقاة من تحليل الخطاب (أفعال الإرادة أو الحركة مثلاً) مفيدة أحياناً ولكن لا يمكن الاعتماد عليها ، حيث يتعارض خطاب الشخصية ، كما رأينا ، عادة مع دوره الفاعلي . والواقع أنه من المفيد محاولة وضع كل شخصية كذات فاعلة ممكنة في نموذج فاعلي ما ، حتى وإن تنازلنا في الحال عن التراكيب المستحيلة أو العقيمة . وفي النهاية ، نستطيع تحديد دوران الشخصيات من خانة إلى أخرى والتحوير الذي ينشأ عنها .

(ب) وبالتالي فإن أي تقدم يحدث في التحليل الفاعلي مشروط باختباره ليس على مستوى النص كله ولكن على مستوى المشاهد المتتالية بشكل تعاقبي ، ودراسة تطورالنماذج من متتالية إلى متتالية هي التي تسمح وحدها بأن نرى التغييرات التي تطرأ على النموذج أو أن نفهم كيف تتطور تراكيب وصراعات النماذج بعضها البعض . لكن هذا العمل خاضع لتحليل النص وفقاً للمتتاليات غير أن تعريف الوحدات المتتالية أصعب

ما يكون (٥٠) فإذا بحثنا عن النموذج الفاعلي في الوحدات الصغيرة قد تكون النتيجة مشكوكا فيها . ولكن لو أننا اتخذنا من الوحدات التقليدية البارزة أساسا مؤقتا (مثل الفصول والمناظر والمشاهد) لكان من الممكن أن نحدد سلسلة من النماذج الفاعلية تظهرخلال تراكمها نموذج أو عدة نماذج رئيسية .

(جـ) أسس راستيه منهجا معقداً وشديد الدقة لتعريف بنيات العمق عن طريق تحليل وظائف الممثلين وخفض الوظائف المتكررة ، وهو منهج يفترض أيضا بشكل سابق تعريف الوحدات المشهدية لكنه يغفل التنافس بين النماذج الفاعلية (٥١) .

(د) غير أن الصراعات والدلالة الأيديولوجية يظهر أن عند التحليل الفاعلي الذي يتيح التعرف على موضع الأيديولوجية والقضايا المطروحة وحلولها أيضا في النص المسرحي .

(هـ) نتيجة لازمة :

إن إدراك "حوارية" النص المسرحي تتم على المستوى الفاعلي وعن طريق التنافس والتصارع بين النماذج . عند محو فاعل موقف الإخبار (المدون Scripteur) يتم إخماد الوعي المركزي الذي يحول كل الخطابات إلى خطاب واحد . بالإضافة إلى أن الحدث الدرامي يتحول إلى قضية لا يظهر فيها الفاعل منفرداً قط فلا يستطيع أن يستدعي (كمدون أو ذات فاعلة للحدث) كل النسق التدويني الذي يصبح عالمه : لا أحد في المسرح يمتلك العالم ، والعالم المسرحي ليس ملكا لشخص واحد . تدخل قناة التدوين لدى الذات

الفاعلة فى تنافس أو فى صراع مع قناة أخرى ، أو "نظام كواكب" آخر ، فإذا كانت هذه القناة فى المركز ، تظل هناك مراكز أخرى . ويبين التحليل الفاعلى التعدد المركزى فى المسرح وبالتالى ليس هناك صوت مفضل فى النص المسرحى ، هو صوت الأيديولوجية السائدة : فالمسرح بطبيعته لا مركزى ، صراعى ، الأيديلولوجية السائدة فى حالات كثيرة أن تجد مكانها فى هذا المسرح ، حيث يلزم فى المسرح الرسمى وجود إجراءات جبرية وقمعية وشفرات محددة لإسكات تعددية الأصوات **Polyphonie** فى المسرح وحماية صوت الأيديولوجية السائدة . ولا يدهشنا أن نرى الرقابة وقد تعاملت على المسرح : فالرقباء على حق لأن المسرح فن خطير .

٤- فاعلون معينون ، أدوار

٤-١ . الفاعل المعين .

الفاعل المعين "وحدة ذات معنى معبر عنه فى المعجم" ، وهو وحدة القصة الأدبية أو المثيولوجية . يقول جريماس **Greimas** "الفاعلون ينتمون إلى نحو السرد ، والفاعلون المعينو ن متعارف عليهم في الخطابات الخاصة التى يظهرون فيها) . (٥٢) بمعنى آخر يعتبر "الفاعل المعين" ، الذى يطلق عليه اسم ما عادة ، وحدة خاصة يحددها الخطاب المسرحي ببساطة كالتالى : الفاعل المعين (فى القصة) = الممثل (الممثل المؤدى) مع عدم اقتصار كلمة ممثل على مجال المسرح . من هذا المنظور يصبح الفاعل المعين تحقيقاً للفاعل أو وحدة (على شكل الإنسان) تبرز مفهوم (قوة) مصطلح فاعل فى القصة . هكذا يتم التعبير عن الفاعل-المرسل فى شخص :"الفاعل المعين ... الملك" كما هو الحال فى مسرحية "السيد" **Le Cid** مثلاً ، أو فى نهاية مسرحية "سينا" **Cinna** . وفى "فيدرا "**Phedre** يتم التعبير عن الفاعل - المساعد فى شخص "الفاعل المعين - المربية" التى تحمل اسم "أوئون" **Oenone**

لقد اعتقد جريماس في البداية كما رأينا أن الفاعل المعين تخصيص للفاعل لكنه اعترف فيما بعد بانه "لو استطاع الفاعل (A1) أن يظهر فى الخطاب من خلال عدة فاعلين معينين (a1, a2, a3) ، فالعكس أيضاً جائز حيث يستطيع فاعل معين واحد (a1) أن يختزل عدة فاعلين (A1,A2,A3)" . (٥٣)

الفاعل عنصر فى بنية نحوية (تركيبية) من الممكن أن تكون مشتركة فى عدة نصوص ، والفاعل المعين يتمثل أساسا فى قصة أو نص محدد . من الممكن أن يعبر نفس الفاعل المعين من خانة فاعلية إلى الأخرى أو أن يحتل أكثر من خانة : كما هو الحال فى قصص الحب حيث تكون الذات الفاعلة والمرسل هما الفاعل المعين . وبالتالى من غير الجائز أن نكون شكلاً فاعلياً (وخاصة شكلاً مسرحيا) دون الإشارة إلى عدة فاعلين معينين في نفس الخانة الفاعلية .

لكن هذا الملمح مشترك بين "الفاعل المعين" و "الشخصية" فكيف نميز أحدهما عن الآخر ؟ (٥٤) كلاهما عنصران فى بنية السطح وليس فى بنية العمق وكلاهما يعادل جذر كلمة **Lexeme** . يرتبط جذر كلمة فاعل معين بعدد من السمات **Seme** الدالة (٥٥) التى تميزه ليس من بينها "التفرد" : الفاعل المعين مثله مثل الفاعل ليس شخصية والتمييز بينهما ليس أمراً يسيراً : وهو يعادل مفهوم " الشخصية المنفذة " لدى فلاديمير بروب **Vladimir Propp** (أى اسم + صفة) . يعرف جريماس مفهوم الفاعل المعين "انطلاقا من المفهوم الساذج وحده ، مثل مفهوم الشخصية الذى يستمر طوال الخطاب السردى" . لكن مثل هذا المفهوم غير ملائم : نستطيع أن نعتبر أن نفس الفاعل المعين عدد من الشخصيات ، ولنفترض مثلاً أن المتقدمين لطلب يد الأميرة ليسوا نفس "الفاعلين" **actants** (واحد منهم فقط سوف يكسب ودها) ولكن نفس "الفاعل المعين" **acteur** هو "الذى يطلب يد الأميرة" فى مسرحية "كاره البشرية" **Le Misamthrope** ، لا يكون الماركيزات الصغار نفس الفاعل فحسب وإنما نفس الفاعلين المعينين - من المستحيل أن نخلط بين الفاعلين المعينين وبين الشخصية .

الفاعل المعين إذن عنصر حي يتميز بوظيفة مطابقة تحت أسماء مختلفة وفي مواقف مختلفة . في مسرحية "مقالب سكابان" **Les Fourberies de Scapin** يقوم "سكابان" بدور "الفاعل المعين صانع المقالب" الذي يقوم فعله المتكرر على خداع الآخرين ، أيا كان دوره الفاعلي (مرسل ، ذات فاعلة أو مساعد ، تبعا للنموذج المعتمد ووفقا للمشاهد) : الأمر الذي يوضح تكرار قصة "المقالب" التي أدين بسببها أمام " ليآندر" **Leandre** . ومن الممكن أن يتشابه مع شخصية أخري تقوم بنفس دوره التمثيلي كمخادع وكشخص مخيب للآمال .

يتميز الفاعل المعين :

(١) بعملية (سياق) خاصة به **Sn+Sv** (تركيبة اسمية + تركيبة فعلية) يلعب فيها دور التركيبة الاسمية في علاقتها بالتركيبة الفعلية الثابتة (سكابان يخدع س من الناس) .

(٢) بعدد من الملامح المميزة ذات الوظيفة الثنائية . فمثله مثل الصوت الفونيم **Phoneme** عند ياكوبسون **Jakobson** يعد الفاعل المعين "مجموعة من العناصر التقريبية" قريبة مما يطلق عليه ليفي ستروس **Levi-Strauss** ، ميتيم **Mythemes** : "في الحكاية (وسوف نضيف في النص المسرحي ايضا) لا يكون الملك ملكا فقط ، ولا راعية الغنم ، لكن هذه الكلمات والمدلولات التي تحيط بها تصبح الوسائل الحساسة لبناء نسق مفهوم يتكون من التقابلات ذكر / أنثي (في العلاقة بالطبيعة) وأعلي / أسفل (في العلاقة بالثقافة) وكل التحويرات الممكنة بين المصطلحات الستة" (٥٦) . ونحن لا نعتبر التقريب بين الميتيم وبين السمات الدالة إلا من باب المقارنة وليس من باب التماهي . غير أن ليفي - ستروس يضيف ، الأمر الذي يقترب بنا من بحثنا : " (هذه الميتيمات) تنتج عن عملية تقابل ثنائية أو

ثلاثية (الأمر الذى يجعلها قريبة الشبه من الظاهرة) ولكن مع عناصر مثقلة بالمعنى على مستوى اللغة يمكن التعبير عنها باستخدام الكلمات" . (٥٧) -

يتم تعريف الفاعل المعين إذن باستخدام عدد من الملامح المميزة : إن كانت هناك شخصيتان تتميزان بنفس الخصائص وتقومان بنفس الفعل فهما نفس الفاعل المعين . فالفاعل المعين مثلاً هو الذى يؤدى دوراً ثابتاً فى الاحتفالات الدينية ، والذى يؤدى نفس الدور يكون نفس الفاعل المعين لو أنه تمتع بنفس الملامح المميزة (الكهانة على سبيل المثال) . والفرق فى إحدى الملامح المميزة يشير إلى تقابل فاعل معين وفاعل معين آخر ، مثل فاعل معين - إمرأة وفاعل معين - رجل . هكذا يندرج الفاعلان فى عدة سلالم للاختيار : سلم الذكر والأنثى أو سلم الملك وغير الملك . إن الفاعل المعين هو "وحدة" القصة عند التقاء الطرق بين عدد من سلالم الاختيار أو عدد من العبارات السردية (إجراء الفاعل المعين).

تمثل شخصيات كورنى **Corneille** عدداً من الفاعلين المعينين يتميزون بملامح خاصة ولنأخذ مثالا على ذلك مسرحية "سينا" : الشخصيات الثلاثة "سينا" **Cinna** و "إميلى" **Emilie** و "ماكسيم" **Maxime** ثلاثة فاعلين معينين متآمرين ، يقومون بنفس الإجراء (نفس الفعل) وهو فعل التآمر ويتميزون بنفس الملامح ، فهم من الشباب ويرتبطون ارتباطا وثيقا "باوجست" **Auguste** ويعادونه لاستبداده . لكنهم بالطبع لا يحملون نفس الملامح بشكل متماثل : "فإميلى" امرأة و "سينا" محبوب على العكس من "ماكسيم" . هكذا ندرك أن "الفاعل المعين" عنصر مجرد يسمح برؤيـــة العلاقات القائمة بين الشخصيات وتطابق "الوظيفة الفاعلية

المعينة" . فى المسرحيات التى كتبها كورنى فى أواخر أيامه تدور الوظيفة الفاعلية بشكل أساسى حول خاصية ملك / لا ملك . وتحليل هذه الوظيفة كما نرى يقوم أساسا بتعريف الشخصيـات والعلاقة بينهم (٥٨) . أما عند "راسين" **Racine** فإن المقابلة بين ملك ولا ملك تختفى لتصبح بين قوى ولا قـوى . لم تعد السلطة هي السلطة "الملكية" أى السلطة الشرعية والحق الإلهي ، بل صارت مجرد موقف قوة . هكذا يتوفر لدينا نظام بسيط من الفاعلين المعينين :

ا	محب - غير محب
ب	محبوب - غير محبوب
جـ	قوي - غير قوي
د	رجل - امرأة
هـ	غير منفي - منفي

ولنأخذ مثالاً على ذلك مسرحية "بيرينيس" **Berenice** وشخصياتها الثلاثية :

انتيوشوس **Antochus** = ا-ب - جـ د - هـ

تيتوس **Titus** = ا ب جـ د هـ

بيرينيس **Berenice** = ا ب - جـ - د - هـ

ولنلاحظ أن خاصية ملك / لا ملك خاصية غير ملائمة بما أن جميعهم رؤساء حكومات ، أو "ملوك" . إن ما يقابل بين "تيتوس" و "بيرينيس" الذى

يربط بينهما الحب (٥٩) ، هو موقف السلطة وهو المنفى ، بينما كان من المفترض أن يجمع كل شيء بيرينيس وانتيوشوس (إلا الحب ، للأسف !) : العنصر البنيوي الفاصل الذي يعّرف الفاعل المعين عند "راسين" هو موقف النفي - اللاقوة (سلطة) الذي يميز شخصيات مثل " جونى " **Junie** و " اندروماك " **Andromaque** و " بيرينيس " **Berenice** و "بريتانيكوس" **Britannicus** و "أتاليد" **Atalide** ، "وفيدرا" **Phedre** ، مع التفريق أيضا بين "جونى" و "اندروماك" و "مونيم" **Monime** و "أتاليد" و "بايزيد" **Bajazet** الاتى يكرهن صاحب السلطة وبين "بيرينيس" و "استر" **Esther** اللاتي يقعن في حبه . ونرى أيضا أن تطابق الملامح المميزة لا يكفي لتطابق الفاعلين المعينين ، حيث يجب أيضا أن يتحقق تطابق الإجراء (الفعل) والإجراء هنا هو عشق صاحب السلطة في مقابل عشق المحروم منها ونلاحظ أنه :

(ا) ليس من السهل أن نميز بين صفات الفاعل المعين (مثل أن يكون محبا في مقابل غير محب) وبين الإجراء الخاص به ، فكلاهما "محمول" . لا زال مفهوم الفاعل المعين مفهوما مبهما .

(ب) يساعد هذا المفهوم على توضيح عمل الشخصية ، والعلاقات القائمة بين الشخصيات بشكل أكثر تحديدا .

(جـ) ما يميز "المادة" الحية لدى الكاتب مخزون "الفاعلين المعينين" ، وما نطلق عليه عامة شخصيات - أنماطا مثل المرأة عند كورنى أو الأطفال عند "ماترلنك" Maeterlinck ، هم الفاعلون المعينون ، بمعنى الشخصيات التى تحمل عددا من الخصائص المميزة المشتركة وبمساعدة هذا المفهوم يتضح عالم المؤلف المسرحي .

٤-٢ . أدوار .

من هذا المنظور قد يختلط مفهوم "الفاعل المعين" و مفهوم "الدور" فما هو الدور ؟ يستخدم كل من جريماس وراستيه هذا المصطلح كثيرا بمعنى الوظيفة (الدور الفاعلي ، أو الدور التمثيلي ، دور "المعتدي" مثلا) وسوف نستخدمه كما فعل جريماس في كتابه "عن المعنى" **Du Sens** ، أي بمعنى الفاعل المعين وهو أحد الوسائط التي تسمح بالعبور من "شفرة" فاعلية مجردة إلى تعريفات نصية ملموسة (شخصيات ، أدوات) .

في الكوميديا دل آرت ، كل الفاعلين المعينين أدوار تحددها وظيفة ما تفرضها الشفرة المستخدمة : "أرلوكان" **Arlequin** له سلوك وظيفي معروف مسبقا لا يتغير . وفي السيرك ، يعد المهرج دورا ذا شفرة محددة . أما في الاحتفالات الدينية فإن عددا من الفاعلين المعينين يقومون (أو من الممكن أن يقوموا) بأدوار معينة (٦٠) . يقترب هذا المعنى من معنى كلمة دور التقليدي في المسرح (دور ذو شفرة) ومن معنى كلمة "استخدام" : ليس "الشجاع المزيف" **Matamore** فاعلا معينا وإنما هو دور ، رغم أنه يتميز بعدد من الخصائص المحددة . لا وجود للدور بشكل حقيقي إلا في القصة المشفرة بشكل قوي (مثل الاحتفال الديني أو الشكل المسرحي الخاضع لقيود شديدة) وليست شخصيات الميلودراما (الكلاسيكية ، مليودراما بيكسيريكور **Pixerecourt**) فاعلين معينين حقا وإنما هم أدوار مثل دور الأب النبيل أو الفتاة الطاهرة أو الخائن أو البطل الشاب أو الأبله .

في الأشكال المسرحية (وغيرها) ذات الشفرة البسيطة ، من الممكن أن تؤدي الشخصية دورا لم تخلق له : من الممكن أن يلعب البطل الشاب في الرواية العاطفية "دور الأب" بالنسبة للبطلة اليتيمة وهكذا نشهد كيف يتم

الانزلاق من الفاعل المعين إلى الدور في الدراما الرومانسية كثيرا ما يحدث هذا الانزلاق من الفاعل إلى الدور، فعلى سبيل المثال يعد "روى بلاس" Ruy Blas فاعلا معينا ذا ملامح مميزة نعدده وهو أيضا فاعل معين ذو إجراء محدد (عاشق الملكة) وهو يلعب "دور الخائن" (المتخفى ، ذى الشخصية المزيفة ، الذى يدبر الفخاخ) . هكذا نرى كيف تتم عملية المرور "من الفاعل المعين إلى الدور المشفر" ، ثم العودة " من الدور المشفر إلى الفاعل المعين" ، ونرى **أيضا كيف يجرى العمل باكمله على مستوى العرض بهدف جذب الشخصيات من شفرتهم الأساسية ثم إعادة تشفيرهم ثانية بشكل مختلف ، وكيف يستطيع هذا الدور (المليودرامى مثلا) أن يتحول بشكل مجازى فى** عرض "المربى" **Le Precepteur** "للنز" **Lenz والذى قام بإخراجه** "سوبيل" Sobel (٦١) يفسر ويفتت الأدوار الميلودرامية المنسوبة إلى الشخصيات . وفى المقابل ، يقوم "اوستروفسكى" Ostrovski بفك شفرة شخصيات الميلودراما لكى يعيد إدراجها فى شفرة أخرى بشكل مختلف : هكذا يصبح الدور شخصيـة (انظـر " الهـوة " L' abime) . من الممكن أن يثور جدال أيديولوجى يحدثه بناء علامات العرض ، التى توضح الفرق وتعمق الهوة بين الفاعل المعين والدور ، أو على العكس من ذلك تؤكد الخلط عن طريق امتزاج الفاعل المعين بالدور : نستطيع على سبيل المثال أن نشكل الأبطال **الشباب عند راسين (المعينين) عن طريق إعطائهم شفرة ما فى العرض وفقا لقوانين البطل الشاب فى الدراما الشعبية العاطفية .**

إن التحليل الذى يميز بدقة بين الفاعل المعين والدور (وفقا للشفرة) على مستوى العرض ، إنما يقوم به المخرج والممثل اللذان يميزان أيضا بين الفاعل المعين (وفعله) وبين الدور المشفر وهما يفكان شفرة الشخصية

لكي يعيدا إدراجها في شفرة جديدة بشكل مختلف أو يمزجان على العكس الفاعل المعين وفعله في شفرة ما (مسرحية أو اجتماعية ثقافية) . تماما مثلما ينتهي كل تحليل سيميولوجي للنص بتوضيح وإبراز الشفرة التي تستخدم في عملية الكتابة وتعرّف عناصر القصة الحية بإضفاء الصفات التاريخية والأيديولوجية على الشفرة ، وليس هناك عرض لا يقوم بهذا الربط بين الفاعل المعين والدور (بمعنى هاتين الكلمتين السيميولوجي) لإبراز أو لمحو الصفة التاريخية (٦٢) والتعريفات الأيديولوجية التى ترتبط بشفرة النص والعرض . من الممكن فك شفرة ما كتبت لشفرة عرض على الطريقة الإيطالية ، وإعادة إدراجه في شفرة عرض مختلفة : من الممكن إعادة كتابة الفاعلين المعينين والأدوار وإعادة بناء العلاقات التى تربط بينهم . وكم يكون التحليل النصى البحت مخيبا للآمال - رغم أهميته - حيث يمكن دائما الاستغناء عنه وتحويره في الممارسة الدالة ، أي في العرض .

ملحوظة : فيما يخص الأدوار المسرحية ، فإن بعضاً من تعريفاتها لا ينبثق فقط من الحوار ولا من الإرشادات المسرحية ولكن من شفرة ما غير مكتوبة (لكنها عرفية) مثل الإيماءات ذات الشفرة الثابتة . دور "الشجاع المزيف" محدد مسرحيا (بالملابس والحركة) أكثر مما هو محدد نصيا . والحالة هذه تقلب العلاقة بين النص والعرض حيث يقع النص تحت سيطرة العرض ويبدو ثانويا بالنسبة له . إن التعريفات المسرحية تكمل التعريفات النصية وتفرض عليها شروطا معينة أو إذا شئنا تحددها بشكل سابق ، ويرجع ذلك إلى سبب بسيط ومادى خاص بظروف الكتابة المسرحية نفسها : لا تهدف الكتابة للمسرح إلي ممارسة البيع فى المكتبة وإنما تهدف الممارسة الاجتماعية والاقتصادية المسرحية التى تفترض وجود مكان مسرحى وممثلين وجمهور وأموال سائلة فى البداية وبنيات مادية تؤثر متطلباتها

فى عملية الكتابة . نادراً ما تحدث كتابة مسرحية لا تسمح الظروف المادية (ومن بينها "التلقي") بعرضها أو بالاستماع إليها . وإذا لم نكتب بهدف العرض فإن التشوهات النصية تصبح واضحة للعيان : حيث يتم الاعتداء على شفرة العرض (المحددة تاريخيا) وتخريبها (مثل "لورنزاشيو أو هل ياكلون" Lorenzaccio ou mangeront - ils وهي جزء من المسرح الحر لفيكتورهوجو" .

إننا نلمس هنا حدود التحليل السيميولوجى الذى لا يعتمد إلا على تحليل القصة النصية . فإذا كان التمييز بين النص والعرض فرضية منهجية لازمة ، فإننا نتبين كيف تستطيع سيميولوجيا المسرح فيما بعد أن توضح وتفصل كلاً منها عن طريق قلب النظام النظرى نص - عرض بشكل جدلى .

على أية حال ، يظل من الضرورى - وهنا تفرض الدراسات التاريخية نفسها - أن نصنع قائمة بالملامح المميزة التى تشكل الأدوار المشفرة فى المسرح وتطورها والعلاقة القائمة بين "إجراء" الفاعل المعين ووظيفة الدور : كما يجب تحليل العلاقة بين الفاعل المعين "سكابان" (صانع المقالب) ودور الخادم المشفر (وخاصة الخادم المخدوع) فى الكوميديا الاتينية والإيطالية . كما أنه من المثير أن نعرف كيف يعبر الفاعل المعين "سكابان" من خانة فاعلية إلى الأخرى ، من خانة المساعد إلى خانة المرسل وأيضا إلى خانة الذات الفاعلة . مثال آخر من بين أمثلة كثيرة هو مثال "المهرج" فى "الملك لير" حيث أن موضعه الفاعلى غير محدد (هل هو المساعد أم أنه قرين الذات الفاعلة - الهدف لير ؟) . إنه فاعل معين وظيفته أن يتحدث بشكل مقبول

عن الملكية وعن أبوة الملك لير فى نفس الوقت الذى يقوم به بدور "مهرج الملك" (بملابسه ، وسلوكه وإيماءاته ، وحديثه الفظ الشعبى ذى الإشارات الجنسية)

٤-٣ . إجراءات .

إن تعريف الفاعلين المعينين والأدوار فى النص المسرحى وفى العرض المسرحى أمر يسير نسبيا فى حالة القيام بدراسة حدسية بدائية ، فمن السهل التعرف على "الفعل" الرئيسى الذى تقوم به الشخصية (أو الأفعال المتتالية) : هرميون **Hermione** تعشق بيروس **Pyrrhus** ، ثم تتآمر لقتله ، إجراءان متتاليان واضحان للعيان مثلهما مثل الملامح المميزة التى تجعل منها فاعلا معينا محددا (امرأة شابة ، موقف قوة) . أما فيما يختص بالدور ، فمن الهام أن نتناوله فى علاقته بالشفرة المسرحية المعاصرة (أو السابقة) : هنا يتدخل مفهوم "تاريخ المسرح" و"تاريخ الأجناس الأدبية" (كوميديا دل آرت ، كوميديا ، تراجيديا ، ميلودراما ، دراما ، الخ) . هذا النوع من التحقيق يقوم به الممثلون والمخرجون بشكل تلقائى فهناك بحث "بدائى" عن الفاعل المعين والدور .

غير أن لنا بعض الملاحظات :

(ا) الفاعل المعين ليس منعزلا ولا يسهل عزله مثل الفاعل ، فكما أن هناك نظاما فاعليا هناك نظام فاعلى معين تصنع منه ملامحه المتميزة نسقا معارضا (وقد رأينا ذلك فى مثال بيرينيس **Berenice** البسيط) . تكمن أهمية تعريف مجموع الفاعلين المعينين فى توجيه قراءة العرض من خلال عملية تعريف وتمييز بسيطة .

(ب) يتطلب البحث الدقيق دراسة المتتالية ، متتالية متتالية (انظر فيما يلي تحليل المتتاليات) عن طريق : (١) تعيين أفعال الفاعل المعين فى تتابعها ، (٢) استخراج الأفعال التى يكون فيها الفاعل المعين فاعل الإخبار ، من وجهة النظر المعجمية ، (٣) استخراج وحدات المعنى بترتيبها كما ترد فى الإرشادات المسرحية وفى الحوار (حتى فى الحوار الذى لا يظهر فيه الفاعل المعين) وقد تكتمل دراسة الفاعل المعين بدراسة أكثر دقة للشخصية . لا ينفصل تحليل الأداء الفاعلى المعين عن تحليل الشخصيات فالفاعل المعين مقطع توضيحى وتبسيطى فى مجمل الشخصية المسرحية المعقد .

هوامش الفصل الثانى

(١) انظر مجلة "بويطيقا" رقم ٩

Poetique n - 9

(٢) فلاديمير بروب V. Propp : morphologie du conte

واتيان سوريو E . Souriau : Les deux Cent mille situations dramatiques

(٣) فان ديك Van Djik ."grammaires textuelles et Structures narratiues" in Semiotique narratiue et textuelle, Larousse, 1974 , P . 204

(٤) انظر ما دار من نقاش فى كتاب امبرتو اكو ، سبق ذكره .

(٥) هكذا ينتج كتاب " الدراماتورجيه الكلاسيكية فى فرنسا " La dramaturgie classique en France لكاتبه شيرير Scherer عدداً من الآثار المذهلة عند تطبيق مفاهيمه على المسرح الأفريقى أو على مسرح الشرق الأقصى .

(٦) تعريفات "سطحية" : شخصيات ، خطابات ، مشاهد و حوارات كلها تتعلق "بالراماتورجيه" . بنية العمق : تركيب الحدث الدرامي وعناصره غير المرئية والعلاقات القائمة بينها : كما هو الحال فى "فرسان المائدة المستديرة" والبحث عن الكاس المقدسة" .

(٧) نفسه ، ص ١٩٠

(٨) جوليا كريستيفا J . Kristeva : Cinetique 9 / 10 , P. 73

(٩) انظر فيما يخص الوظائف ، "بريمون" Bremond . Communications-8

(١٠) جروتوفسكى Grotowski : Vers un theatre pauvre .

(١١) انظر فيما بعد ، فصل "الشخصية" .

(١٢) جريماس A.J. Greimas , " Actants , Acteurs , Roles" in Semiotique narratiue et textuelle .

(١٣) نذكّر هنا بأن أبحاث جريماس لم تتناول المسرح بشكل خاص وإنما الشكل القصصي

(١٤) من المثير أن نرى على المستوى النظري كيف يمكن التوفيق بين التعارض الشومسكي وبين التمييزات الشكلانية الخاصة بهيلمسليف .

(١٥) لا زلنا نكرركم هو من الصعب الوقوف على خصوصية المسرح على مستوى النص ، الأمر الذي يبدو سهلاً في ممارسة العرض الملموسة .

(١٦) انظر في كتاب جريماس Semiotique Structurale مفهوم الفاعل الأصلي archi - actant ، ص ١٨٤ .

(١٧) نفسه ، ص ١٨٥ .

(١٨) لنلاحظ الدلالة الأيديولوجية لوظيفة الحكم هذه التي تفترض وجود قوة حاسمة أو مصالحة تعلو فوق القوة المتصارعة مثل السلطة التي تعلو فوق الصراع ، و "فوق الطبقات" .

(١٩) عندما نتكلم عن المدينة Cite أو المجتمع فإننا نقصد المدينة والمجتمع كما يظهران من المنظور الأيديولوجي للطبقة الحاكمة وليس للمجتمع الواحد المجرد . ومن هنا تأتي إمكانية حدوث صراع داخل خانة المرسل D1 .

(٢٠) يوضح مثال عمليتين إخراجيتين لنفس المسرحية كيف تتأكد الوظيفة الفاعلية أو تمحى على يد المخرج : في عام ١٩٧٥ ، أوضح إخراج "هرمون" Hermon ، بشكل جلي يفوق إخراج ستيوارت سيد Stuart Seide الدور الذي يلعبه التناسل الاجتماعي في مأساة زنا المحارم .

(٢١) الذي يتضح بشكل رائع في فلم " برسون" Bresson " لانسلو دو لاك" Lancelot du Lac .

(٢٢) إننا نصل إلى نقطة يفرض فيها تداخل الدراسات البينية نفسه ، حيث تتضافر سيميولوجيا المسرح والانثروبولوجيا والتاريخ .

(٢٣) عندئذ يصبح لدينا مثلث أساسي هو المثلث التالى :

D1 ______ S

Op

يتكون عنصر الصراع من الثنائية D1-OP ومثال ذلك مسرحية "استر" Esther لراسين حيث يكون الصراع بين الله ، حامى اليهود والوزير امان Aman صراعاً يفوق تلك الأدوات ، "إستر" و "أسويروس" Assuerus) حيث "يظهر" الله فى هيئة "مردخاى" mardachee .

(٢٤) تتوحد الذات الفاعلة والمرسل إليه في حالة قيام الذات الفاعلة "بالعمل لنفسها" ، كما هو الحال فى الحب .

(٢٥) الترجمة الحرفية للكلمة الألمانية : " تاريخية عالمياً " .

(٢٦) المسلم به وجود هدف (O) قابل لأن يكون هدف رغبة الذات الفاعلة (S) .

(٢٧) انظر فيما بعد ، "نماذج متعددة" .

(٢٨) يوضح تحليل آخر، هو تحليل دوكرو Ducrot ، هذه العلاقة بواسطة مفهوم "المحمول المركب" Predicat Complexe انظر كتاب "ما يقال وما لا يقال" "Dire et repas dire , P121"

(٢٩) انظر الصفة الخاصة بزنا المحارم التى تميز هذا الحب والتى يشير إليها "تيبالديو" الذى يدعو فلورنسا "أمه" ، وتوحى بها صورتا مارى سوردينى Marie Soderini و "كاترين" Catherine الأمومتين .

(٣٠) ليس من الصعب أن نقرأ رغبة ماكبث بوصفها رغبة زوجته (المحبطة) ، والباقى مجرد رغبة وسيطة : أن يكون عظيماً ، ملكاً ، رجلاً ، الخ ، لكى تحبه .

(٣١) فى إخراج حديث "لهاملت" قدمه دينيس لوركا **Denis Llorca** ، يظهر فورتمبراس فى صورة الغازى المستبد الذى يقوم بقتل هوراشيو **Horatio** ، صديق الأمير الميت ، فى أول عمل يقوم به عند وصوله .

(٣٢) يضع هرمون **Hermon** عند إخراجه مسرحية "فورد" **Ford** ، للأسف انها ليست عاهرة **Dommage qu' elle ne soit une putain** ، أنابيللا **Annabella** ورغبتها موضع تميز-وهى بنية واضحة فى النص ، متروكة فى الظل نظراً للقيود التى تفرضها الشفرة .

(٣٣) هنا أيضاً من الممكن أن توضح القراءة النفس تحليلية التى يقوم بها أندريه جرين **Andre Green** ، في كتاب "عين زائدة" **Un Oeil de Trop** ، لمسرحية "عطيل" ، التحليل الفاعلى وأن تتضح بهذا التحليل . هكذا نستطيع أن نقرأ سير الرغبة (المثلية) والكره كالتالى :

S = عطيل

O = كاسيو ———— OP = اياجو

S = اياجو

O = كاسيو ———— Op = عطيل

من الممكن مضاعفة هذه البنيات عن طريق وجود "ديدمونة" بوصفها هدفاً أنثويا مرغوبا فيه ومحروماً من قيمته .

(٣٤) انظر دراستنا عن بنيات الميلودراما : "Les bons et le, mechant", Revue des Sciences humaines , ete 1976

(٣٥) انظر فيما بعد مفهوم الفضاء المسرحى فى الفصل الذى يحمل نفس العنوان .

(٣٦) ليس من الصعب دراسة ألسست من ناحية وسيليمان من ناحية أخرى بوصفهما ذواتاً فاعلة منفصلة ممزقة بين رغبتها وإرادة الانتماء للجماعة .

(٣٧) إننا نرى جيداً أنه لا مكان مستقل لفيلانت بالنظر لباقي الجماعة . فإذا لم يكن حليف ألسست وإنما معارضه ، فإننا نرى عندئذ كيف يوضح النموذج الفاعلي صراعاً تحجبه التعريفات النفسية الظاهرية الخاصة بالخطاب ("صداقة") .

يوضح التحليل الدقيق لهذا الخطاب نفسه الطابع الصراعي والتعارضي لخطاب فيلنت . من نفس المنظور ، نلاحظ التبادلات التي تمت بين المعارضين : هكذا يتكون "سلم اختيار المعارض" الذي تنضم إليه "ارسينويه" **Arsinoe** ، وهي في الظاهر مساعدة ألسست وفي الواقع معارضة للذات الفاعلة المزدوجة ألسست - سيليمان ، كما يشير إلى ذلك خطاب ألسست على الفور .

(٣٨) راستيه "Rastier,"Don Juan ou l'ambiguite" in Essais de Semiotique discurisve

(٣٩) انظر فيما بعد إشكالية تقطيع المتتاليات .

(٤٠) راستيه ، المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

(٤١) د.ود. كيزر جروبر - سبق ذكره - ص ٢٤ : "ليس تصادماً بين الشخصيات ولكن بين عملين سيميوطيقيين يشكلان النص" .

(٤٢) شميت **Schmith,in Semiotique , P. 148**

(٤٣) حواري **dialogique** : الحوارية وفقاً لنصوص باختين **Bakhtine** النقدية (بويطيقا دستويفسكي **Poetique de Dostoievski,Seuil,1970** ، "رابليه" **Rabelais,gallimard 1970**)

هى وجود صوتين اثنين وجوداً متزامنا داخل النص الأدبي نفسه ، يوضحان تناقضا ما (أيديولوجيا أيضا) .

(٤٤) إنه عمل الكاتب المدون والممارس (المخرج ، الممثل) والمتفرج .

(٤٥) كان إخراج أنطوان فيتيز **Antoine Vitez** غامضاً في هذه النقطة : لا شك أن ضعف الملك كان باديا ، غير أن وجوده الدائم على خشبة المسرح كان يخفي كونه ضريراً وغيابه وجهله وعجزه عن أن يكون ذاتا فاعلة .

(٤٦) منذ المشهد الأول ، تنبه تيرامين **Theramene** ايبوليت **Hippolyte** إلى أن المنع الأبوى هو الذي يجعل من أريسى هدفا لرغبة الابن .

(٤٧) من الممكن أن تشتري فيدرا ايبوليت بالسلطة الملكية : "أونون ، دعى التاج يلمع فى عينيه" .

(٤٨) سوف نهمل هنا وجود الملك والحكم الملكي بوصفهما "مرسل" بهدف التبسيط بشكل مؤقت .

(٤٩) النموذج الفاعلي لمسرحية "الشرفة" **Le Balcon** لجينيه هو :

الثورة = D1 النفس = D2

الموت

شانتال = **S**

روجيه

الثوريين = **A** أصحاب = **Op** النفس = **D2**

السلطة

الشرفة = **S**

وزير الداخلية = **A** شانتال = **Op**

(٥٠) انظر فيما بعد فصل "المسرح والزمان (الزمن والمتتاليات) .

(٥١) راستيه - سبق ذكره .

(٥٢) جريماس . **Greimas,Semioique narrative et textuelle**

(٥٣) المرجع نفسه ، ص ١٦١ .

(٥٤) انظر بروب **Propp** :"من الممكن أن تنقسم دائرة فعل واحدة بين عدة شخصيات أو أن تحتل شخصية واحدة عدة دوائر للفعل" .

(٥٥) سمة seme = أصغر وحدة معنى .

(٥٦) ليفي ستروس , **Levi-Strauss,Anthropologie Structurale 1**
P.170

(٥٧) نفسه .

(٥٨) انظر فيما بعد فصل "الشخصية" ص ١٠٩ .

(٥٩) تسمح هذه الملحوظة المبدئية بتخطي الخلافات العلم نفسية الدائرة حول الحب أو تشبع "تيتوس" **Titus** الممكن .

(٦٠) يستطيع القس ، الكاردينال أو خادم الكنيسة البسيط في القرية أن يلقوا خطبة القداس أو يديروا المناولة .

(٦١) مسرح جنفيليه **Gennevilliers** - ربيع ١٩٧٥ .

(٦٢) انظر دراستنا عن الميلودراما , **Revue des Sciences humaines**
Juin 1976 .

الفصل الثالث

الشخصية المسرحية فى أزمة وليس هذا بمستحدث . ولكن من السهل أن نرى أن الأمر يزداد سوءا ، فهى منقسمة مفتتة مبعثرة بين عدة مؤديين ، مشكوك فى خطابها ، مزدوجة ومتفرقة وليس ثمة أهوال لم تُخضعها لها الكتابة المسرحية أو الإخراج المعاصر .

١- نقد مفهوم الشخصية

١-١-. حتى عندما يتعلق الأمر بالشخصية الكلاسيكية التى لا يجادل أحد فى "وجودها" أوفى جواز وجودها ، فإن تحليلها يساهم فى تقليصها . ولكى نعتبر الشخصية فاعلاً أو فاعلاً معيناً أو دورا فإننا نجعل منها ، بالمنظور السيميولوجى المعاصر ، موضع "الوظائف" وليست الصورة - المادة لكائن ما . هل الشخصية فى المسرح مفهوم يمكن الاستغناء عنه تماماً كما يريد راستيه **Rastier** الذى يثير فى كتابه عن "دون جوان" **Don Juan** قضية الشخصية إلى حد إنكارها تماماً ؟

لا تقع "الشخصية" فقط محل كل الشكوك النصية والمنهجية وإنما موضع المعارك أيضا . وقد أصاب "راستيه" حين أوضح (عن طريق الاستشهادات اللماحة) كيف يتشبث النقد التقليدى ، فى مظاهره المدرسية والجامعية ، بمفهوم الشخصية كما لو كانت سلاحا أيديولوجيا لا بديل له فى الحرب التى يقودها ضد النقد "الحديث" . وبعيدا عن المشكلات

المنهجية ، فإن الذات فى استقلالها بوصفها "مادة" و "روحا " ، تلك المفاهيم المثقلة بثمانين عاما من العمل ومن تحديث علم النفس ، تلك الذات هى التي تدخل اللعبة . هل ما لايمكن قوله عن الإنسان الذى يقع فى شرك الوجود المادي يمكن قوله عن الشخصيات الأدبية ؟ إننا لاندهش للمقولة الشائعة الهزلية إلى أبعد الحدود التى تجعل من الشخصيات "كائنات أكثر صدقاً من بعض الأحياء ، أكثر واقعية من الواقع ذاته" . كما لو كنا نستطيع أن ننقل المفهوم المثالي "للشخص" **Personne** إلى المستوى التخيلى للإبداع الأدبى ، حيث أصبح هذا المفهوم مفككا من ناحية أخرى ...

يتشبث الخطاب التقليدى بالشخصية الروائية أو المسرحية - كمادة ، روح ، فاعل سامى من منظور "كانت" Kant ، "جنس" عالمى ، إنسان أبدى ، كينونة الوعى البرجوازى المتجددة دوما ، زهرة الثقافة الفائقة وثمرة الأيديولوجية السائدة التى لا مناص منها . "أبدية" ولكن حديثة العهد : ترجع ، على الأرجح ، إلى النصف الثانى من القرن السابع عشر .

ولنلاحظ أن رفض تحرير مفهوم "الشخصية" يرجع أيضا إلى "أننا" نبغى الحفاظ على "معنى" ما يسبق وجوده وجود الخطاب المسرحي . وهى عملية "مفيدة" لسببين : من ناحية يتم الحفاظ على قصدية الإبداع الأدبى (على حساب إنتاج المعنى عند المتفرج) ،ومن ناحية أخرى تتم حماية "الأدب المسرحى" من عدوى العرض أي أن الذاتية ووجود "الشخصية" بشكل سابق على العرض الذى تظهر فيه ، يضمنان استقلال "الشىء الأدبى" من كل ما يعد تنازلاً ماديا وملموسا . أى الإنتاج المسرحى فى ذاته ، أو العرض . إن وجود الشخصية بشكل سابق هو أحد وسائل تاكيد المعنى الموجود أيضا

بشكل سابق . وعلى التحليل إذن أن يقوم باكتشاف المعنى المرتبط بجوهر الشخصية ، وأن يكون عمله تفسيريا كعلم تفسير "الضمير" - وليس بناء المعنى (بمعنى الفك وإعادة التركيب) . ويقوم عمل علماء السيمنطيقا المعاصرين على مواجهة هذه الأفكار التي تبدو فعالة بشكل خارق .

١-٢ . ربما استطعنا أن نقول بعدم وجود شخصية نصية بشكل حرفى . فالشخصية النصية كما تظهر عند القراءة لا توجد قط بمفردها بل يحيط بها مجموع الخطابات المتداولة عنها وهي خطابات شديدة التباين وفقا لتاريخ كل نص . إننا لا نعرف شخصية فيدرا **Phedre** (إذ ليست هناك قراءة ممكنة لها) بمعزل عن الخطاب المعروف عن راسين **Racine** (و "فيدرا" **Phedre**) ذلك الخطاب الذي يرجع تقريبا إلى القرن الثامن عشر (وهو خطاب فولتير V51taireوعصر لويس الرابع عشر ، إن شئنا ، ذلك الخطاب الذي تضاعف وازداد قوة في القرن التاسع عشر وفي النصف الأول من القرن العشرين ، مع بعض التغيرات) : فيدرا صورة العشق ، فيدرا ، الروح الممزق ، المسيحية التي لم يأتها الخلاص ، الوعي بالشر ، الشخصية الساحرة ، الخ . لم نعد نقرأمسرحية "فيدرا" كنص وإنما كنص + النص الواصف (٣) ، وهذا الجمع نص + نص واصف هو الذي يظهر خلف مفهوم الشخصية الكلاسيكى المقدس ، بكل التحاليل التي تدرس الشخصيات في المسرحية وهي شخصيات دالة بشكل خاص . يبدو عندئذ أن المهمة العاجلة الموكولة للتحليل هى مهمة فك هذا الجمع (نص - نص واصف) ، ليس بهدف الحصول على رؤية خالصة للنص (أو للشخصية النصية) أو رؤية غير تاريخية . لا شك أن ذلك مستحيل ، لكن إبعاد النص

الواصف يسمح باكتشاف الطبقات النصية التى يخفيها . ليست هناك كتابة أو إخراج بريء ، كما أنه من غير المفترض التمسك بقراءة ما تبدو بديهية لأنها تنتمي فقط إلى خطاب محفوظ ، تقليدى .

لقد أوضح راستيه أن فك الشخصية "الكلاسيكية" كان في الأساس العمل الذي قام به بروب **Propp** الذي أكد على أهمية "الفعل" على حساب "الفاعل" : "في دراسة الحكاية **Conte** تظل مسالة معرفة فعل الشخصيات هى الأهم ، أما "من" يقوم بالفعلو "كيف" يقوم به فهما سؤالان مطروحان بشكل ثانوي" . لكن هذا لا يكفي : لا شك أنه من الأهمية بما كان أن نعرف أن تيزيه **Thesee** قد أمر بقتل إبنه ، ولكن هل نستطيع التفريق هنا بين القتل وبين علاقة الأب بابنه ؟ في أغلب الأحيان لا ينفصل الفعل عن العلاقة الأساسية بين الأبطال : فحدوث عملية قتل بين متنافسين لا يعنى بالضرورة قتلاً للأبناء .

ولقد أصاب راستيه حين لاحظ صعوبة التمييز بين "صفة" الشخصية و "فعلها" : كيف نفرق بين الملمح المميز "محب" (س محب) وبين الفعل : س يحب ص ؟ "لا يقوم التعارض بين الفعل والصفات على أساس علمي في علم الألسنية " . (سبق ذكره ، ص ٢١٥) ويضيف راستيه (الشيء الذي يعرفه كل دارس للمسرح) إن "قوائم "الصفات" و "الأفعال" عند الفاعل المعين تختلف عبر القصة بشكل متلازم ، الأمر الذي يفقد هويتها الشخصية بالإضافة إلي أن التعارض بين التوصيف والتوظيف لا يصبح فعالاً " .

١-٣ . إن هذا الرأي النقدي جدير بالثقة وهو يكفي وحده لهدم الخطاب الواصف الكلاسيكي عن الشخصية ، لكنه ليس ملائماً تماماً في مجال المسرح للأسباب التالية :

(١) شيئ ما يبقى بعيداً عن تغييرات التوصيف والتوظيف ، بعيداً عن العبور من دور فاعلى إلى دور آخر ، وهذا الشيء هو الممثل ، وجود ووحدة الممثل العضوية . وسوف نرى فيما بعد أهمية ذلك .

(٢) إذا كان راستيه يحيل تعريف الشخصية "الأونطولوجى" (المختص بعلم الكائن) إلى "الإيهام المرجعى" ، فإن المسرح فى تعريفه يقع فى الإيهام المرجعى بما أن العلامة المسرحية هى كل سيميوطيقى ، وهى "المرجع المبنى" للنص المسرحى . ليس من الممكن فى مجال المسرح الهروب كلية من "المحاكاة" نظراً لأن الواقع الجسدى للممثل هو تقليد للشخصية - النص . وتضمن خاصية المسرح الملموسة هذه استمرارية الشخصية - النص (النسبية) بكل التحولات والتبادلات الاختيارية الممكنة .

(٣) نظراً لأن المسرح غير خطى وإنما "جدولى" فإن الشخصية عنصر قاطع فى رأسية النص **Verticalite du texte** وهى التى تسمح بتوحيد العلامات المتزامنة المتفرقة . الشخصية هى إذن ، فى الفضاء النصى ، نقطة التقاء أو نقطة انطباق سلم الاختيار على محور التركيب : فهى الموضع الشاعرى ذاته . فى مجال العرض تبدو الشخصية نقطة الثبات التى تتوحد عندها العلامات المتفرقة .

إننا نعتبر أن مفهوم الشخصية (النصية - العرضية) فى علاقتها بالنص وبالعرض مفهوم لا تستطيع سيميولوجيا المسرح فى الوقت الحالى أن تحيط به ، حتى وإن لم نعتبره "مادة" (شخصا ، روحا ، خلقا ، فرداً متفرداً) وإنما "مكان" ، أو مكان هندسى من البنيات المتفرقة ، ذو خاصية جدلية "وسيطة" . إننا لا نرى خلف الشخصية حقيقة ما تسمح ببناء خطاب أو خطاب واصف ما ، وإنما هى نقطة التقاء عدد من الوظائف المستقلة نسبيا .

١-٤ . الشخصية باقية :

(أ) لا تختلط الشخصية في المسرح مع الخطاب النفسي أو التحليل النفسي الذي نستطيع تكوينه عن الشخصية . إذ أن هذا النمط من الخطاب لا يبدو واضحا لمن يمارسون المسرح ، حتى وإن كان براقا وذلك لعدة أسباب . من الجائز أن تكون وظيفته قناعية تهدف إلى إخفاء عمل الشخصية الحقيقي . فهو يعزلها عن مجمل النص وعن المجموعات السيموطيقية الأخرى أي الشخصيات الأخرى . ومن الممكن أن يجعل الشخصية تبدو وكأنها "شيء" ، أو على أفضل حال وكأنها كائن قابل للاستكشاف عن طريق ممارسة اللغة الكشفية : من الممكن إذن أن يؤدي الخطاب النفسي إلى تجميد الشخصية ، فتصبح أداة بدلا من أن تكون موضع تجديد دائم لانتاج المعنى . الأمر الذي يثير النقاش حول الممارسات المسرحية في بداية هذا القرن (ستانسلافسكي Stanislavsky) إلتي تواترت أيضا في عمل الممثل ، والتي تقوم على إعادة تشكيل أحاسيس الشخصية وذاتها خارج النص ودوافعها الظاهر منها والباطن . الأمر الذي يدعو للشك في عملية التوحد الوجداني بين الممثل وبين الشخصية ،تلك البنية المتخيلة . " إن الشخصية في المسرح لا تختلط وأي خطاب من الممكن خلقه عنها" .

(ب) يجب ألا نتصور أن مساءلة الشخصية المسرحية حاليا تخرج باسلحتها من عباءة نظرية علمية جديدة ، ولا أن نتصور أيضا أن الشخصية - الايهام تحل محل شخصية واقعية لم تقم بوظيفة حقيقية في المسرح . فهي التي صنعت مجد المسرح البورجوازي ومجد الأعمال الكلاسيكية حتى وقت قريب . والواقع إننا لا نستطيع إدراك الممارسة العلمية التي تسمح بتجاوز مفهوم الشخصية إلا في إطار فهمنا"للحركة التاريخية" التي أفرزتها . ليس بوسعنا أن نعتبر الشخصية هدفا للتحليل ، وليس للحدس

أو الاتصال العاطفى ، إلا إذا خلعنا عنها صفاتها المقدسة وأدركناها بوصفها نتاج الأسطورة البورجوازية عن الإنسان المطلق . إن الشخصية المسرحية مفهوم تاريخى وتركيبها أيضاً تاريخى . يقول بريخت **Brecht** : " ماذا نفعل الآن وقد راح الفرد يتلاشى شيئاً فشيئاً بوصفه فرداً لا يتجزأ ولا يقايض" . تقوم سيميولوجيا الشخصية على عرضها بوصفها قابلة للتجزئة وللمقايضة : فهى مفصلة فى عناصر وهى نفسها عنصر ضمن مجموعة أو عدة مجموعات اختيارية . هكذا نرى أن الشخصية التى تظل وحدة سيميولوجيا ممكنة ليست سوى وحدة مؤقتة : ورغم أنها لا تخضع للتجزئة مثل الذرة إلا أنها مثل الذرة مكونة من وحدات صغيرة وتدخل مع عناصر أخرى فى تكوين معين .

(جـ) لا تختلط الشخصية مع الوحدات الأخرى أو الأنساق التى قد تظهر فيها : فلا تختلط الشخصية مثلاً مع الفاعل **actant** رغم أنها تقوم دائماً بدور فاعلى : الفاعل عنصر فى بنية تركيبية ، أما الشخصية فمركب معقد تحت اسم واحد .

(د) لا تختلط الشخصية مع الفاعل المعين **acteur** : من الممكن أن تكون شخصيات متعددة فاعلاً معيناً واحداً (الفاعل المعين - الرسول مثلاً) . يقول راستيه :" هل نستطيع أن نعتبر الملاكين الذين يظهران لماريا المجدلية (انجيل يوحنا ، ٢٠ ، ١٢) شخصيتين ؟ ولكن إذا لم يكن هناك ما يميز الملاكين من وجهة نظر الوظيفة فإن القصة لا تشير إلا إلى فاعل معين واحد كما تشير فى "متّى"**Matthieu** إلى "ملك الرب" . يسمح لنا هذا المثال الواضح أن نفهم ، على العكس مما يقول به راستيه ، كيف ولماذا لا نستطيع أن نمحو تماماً مفهوم الشخصية : إننا نعترف بجهلنا بسبب مقولة يوحنا عن "الملاكين" ، ولكن من البديهى ألا تكون دلالة القصة الإنجيلية نفسها واحدة

فى الحالتين : فثنائية الملكين لها دلالة ما وهذا ما نفترضه حتى وإن لم ندرك هذه الدلالة تحديداً في مجال المسرح خاصة بعد انقسام "الفاعل المعين" لعدة شخصيات (مثل شخصيات المزعجين فى مسرحية موليير التى تحمل نفس الاسم **Les Facheux**) سواء كان ذلك فى النص المسرحى أو العرضى ، هذا الانقسام يعتبر نمطاً فى الكتابة الدالة . يمكننا أن نعتبر الشخصية بشكل ما تجريبية بوصفها حداً ، أو موضع التقاء سلسلة أو وظائف ما مستقلة - أو نعتبرها تراكماً من العناصر غير المستقلة - لكننا لا نستطيع أن "ننكر وجودها" : أن نقول إن المفهوم (ا) عبارة عن علاقة أو اتصال أو إنتاج عنصرين (ب ، جـ) لا يعنى أن (ا) لا وجود لها (ا = ب + جـ ، ا = ب * جـ ، أو ا = ب / جـ) ألا تكون الشخصية مادة وإنما "نتاج" أن تكون نقطة التقاء الوظائف أو نقطة تقاطع عدة مجموعات (بالمعنى الحسابى للكلمة) لا يعنى أن نسقطها ولو من وجهة النظر الألسنية **Linguistique** : فالشخصية "فاعل الإخبار" **Sujet de L'enonciation** وهى فاعل الخطاب الذى يشار إليه باسمها والذى يلقيه الممثل الذى يتخذ اسم الشخصية . إن لم تكن الشخصية كائناً أو مادة فهى "موضع تحليل" . فما هى إذن العناصر التى سوف تشكل خيوط تحليلنا للشخصية ؟ أول هذه العناصر عنصر لا يمكن ضحده : الشخصية هي فاعل الخطاب . وثانى هذه العناصر أن الشخصية ، وهى جزء من عدة بنيات نستطيع أن نطلق عليها بنيات تركيبية ، هى المعادل للكلمة ، أو لجذر الكلمة المعجمى ، وهى تقوم بهذه الوظيفة فى البنيات التركيبية مثل النظام الفاعلى (بنية العمق) ، النظام الفاعلى المعين (بنية السطح) . تقوم الشخصية بوصفها جذر كلمة (معبر عنه فى المعجم) بوظيفة معينة على مستوى كلية الخطاب النصى وتستطيع بذلك أن تندرج فى صورة بيانية مثل المجاز المرسل أو

الاستعارة . وبمساعدة التعريفات النصية التى وضعتها نستطيع بناء مجموعة سيميوطيقية يستطيع الممثل عند العرض أن يبرزها ويجرى عليها التغييرات الممكنة ، نظراً لأنه (ا) لا يستطيع أن يعيد تقديم كل هذه التعريفات ، (ب) سوف يضطر لأسباب تاريخية أن يبحث دائماً عن معادل لها ، (جـ) وعلى العكس من ذلك سوف تضفى شخصية الممثل الجسدية والنفسية تعريفات غير متوقعة على الشخصية .

٢- الشخصية وخيوطها الثلاثة

ثلاثة مباحث تفرض نفسها على من يدرس الشخصية في المسرح ، وتخضع لعدد من الشروط : (ا) يجب أن تدرس هذه المباحث الثلاث معاً ، (ب) تختلف أهمية كل منها وفقاً للخطة التاريخية المسرحية ، (جـ) لا يجب أن تدرس الشخصية منعزلة أو بشكل مؤقت .

٢-١ . يوضح جدول الشخصيات ما يلي :

(ا) يعتبر تحليل الشخصية المسرحية السيميولوجي عملية بالغة التعقيد حيث يصعب تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون أن يتقاطع مع خيط آخر حيث تتشابك جميع الخطوط .

(ب) يتقاطع تحليل الشخصية مع تحليلات الشخصيات الأخرى على كل المستويات ، سواء بالتقابل أو بالتقارب . فتحليل وظيفة ما لشخصية منعزلة عملية مؤقتة دائماً . يتحدد كل ملمح من ملامح الشخصية بالتقابل مع ملمح آخر : فإذا كان ملمح الشخصية هو "ملك" فذلك بالتقابل مع شخصية "غير - ملك" أو "ملك آخر" إذ لا يكون ملكاً إلا بالتقابل أو بالازدواج مع الآخر .

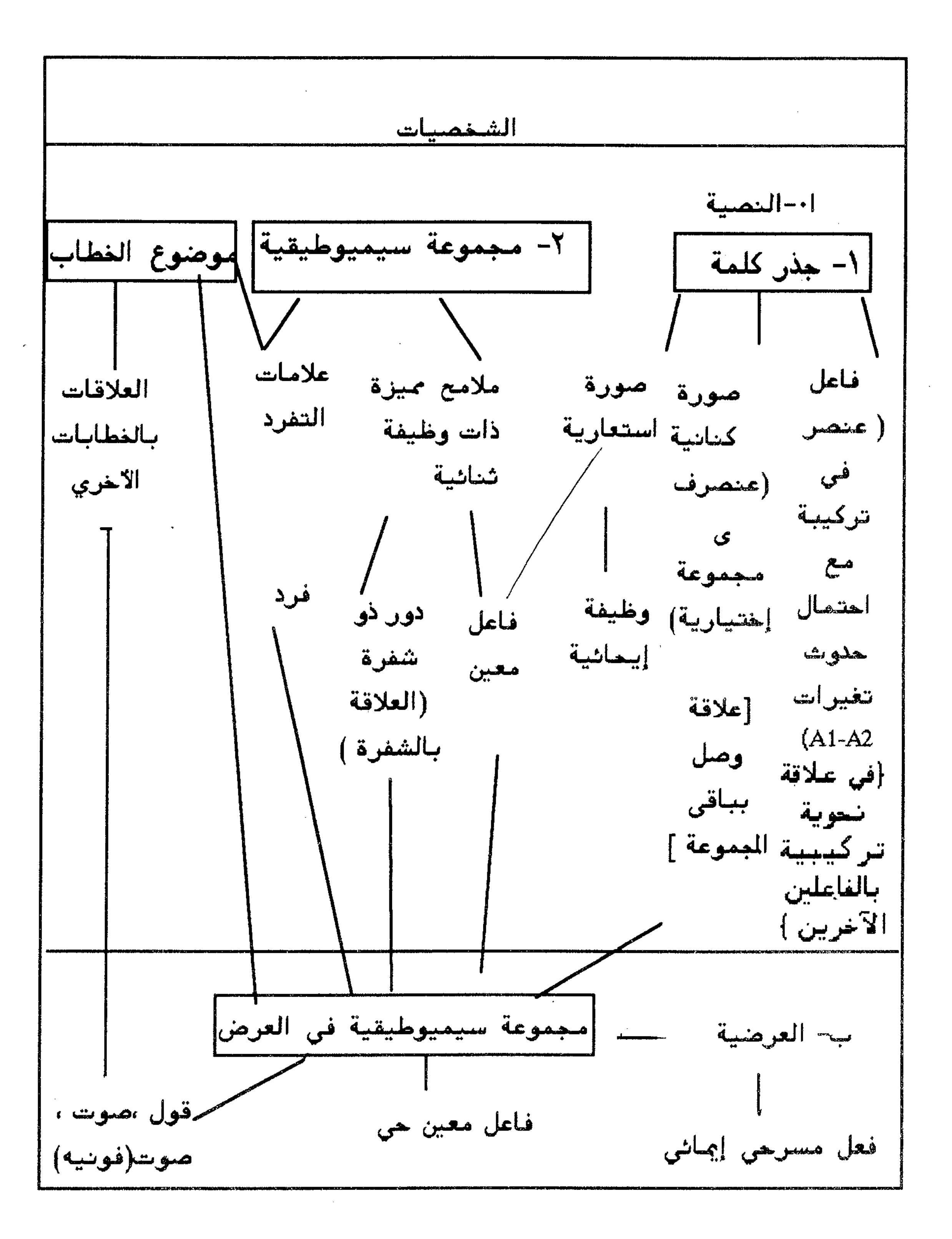
(جـ) يغيب عن هذا الجدول المظهر الرجعي : والواقع أن سيميولوجيا الشخصية تقصي المرجع الذي يكون دائماً في الخطاب أو الخطاب الواصف للشخصية هو أول عنصر موجود .

(د) يتواجد هذا العنصر المرجعي بالضرورة في بنية الشخصية النصية حيث الشخصية التي يمثلها الممثل بالضرورة شخصاً ما أو شيئاً ما . شخصية تيزيه **Thesee** على المسرح سنة ١٩٧٧ تشبه بالضرورة شخصاً ما

أو شيئا ما ، مثل لويس الرابع عشر أو صورة مينوية **Minoenne** أو تمثالا من فيدياس **Phidias** أو ملك لعبة الورق أو خليفة فرانكو **Franco** . يقوم المخرج بتشكيل صورة ملموسة بمساعدة مجموع السمات النصية "للشخصية كما ترد بين صفحات الكتاب" . أو بمعنى آخر ، لا يستغل التحليل السيميولوجي للشخصية كل الشخصية فهي دائما تصور معقد و "مبنى" . ولنلاحظ أنه من المستحيل الالتفات لكل العناصر في الممارسة الإخراجية ، وقد يحدث صراع بين العناصر النصية والعلامات المسرحية الخاصة بالعرض . نستطيع إذن أن نعتبر الشخصية موضع تقاطع مجموعتين سيميوطيقيتين (بالمعنى السابق) هما المجموعة النصية ومجموعة العرض : وبعيداً عن هذا التقاطع يجب أن تعتبر العلامات "أصواتا ": ليس فقط العلامات النصية التي لا يستطيع الممثل لسبب أو لآخر أن يأخذها في الاعتبار ولكن أيضا العلامات غير الإرادية التي ينتجها الممثل والتي يجب حذفها (٥) هكذا يتم تكوين المجموعة (أ) وهي نقطة تقاطع مجموعتين ، عن طريق الاختيار .

٢-١-١ . لو كان من الممكن مضاهاة الشخصية بجذر الكلمة **Lexeme** فمن الممكن إدراجها في بنية تركيبية بحيث تظهر وظيفة الشخصية "النحوية" : هاملت هو ذات فاعلة "الانتقام للأب" ، رودريج **Rodrigue** هو هدف "حب" شيمان **Chimene** . من الممكن أن تحتل الشخصية نفس الخانة الفاعلية التي تحتلها شخصية أخرى (في مسرحية "هاملت" ، يحتل لايرتس **Laertes** أيضا خانة الذات الفاعلة لفعل "الانتقام للأب" التي يحتلها هاملت) . كما يمكن أن تحتل الشخصية خانتين مختلفتين في نموذجين

فاعليـــن مـختلفين (مثل رودريج الذى يعد أيضاً ذات فاعلة لفعل "الانتقام للأب") هكذا نرى كيف يسمح تعريف مختلف الوظائف التركيبية بتحديد الإطار الفاعلى للشخصية . الأمر الذى يكتسب أهمية كبيرة حيث تتعارض الوظيفة الفاعلية للشخصية مع أهمية خطابها أو مع مكانتها المركزية في الحدث ، مثل فيدرا التى يعد موضعها كذات فاعلة للحدث موضع شك وصراع رغم أنها صاحبة "الخطاب الرئيسى فى المسرحية" . ومثل شخصيات أداموف **Adamov** فى مسرحياته الأولى وهم أبطال لا جدال فى ذلك دائمو الحضور على خشبة المسرح (مثل هنرى **Henri** فى مسرحية "اتجاه السير" **Le sens La marche** ، تاران **Taranne** فى "البروفسير تاران" **Le Professeur Taranne**) غير أنهم ليسوا ذوات الحـــدث الفاعلين .


الشخصيات
ا-النصية
١- جذر كلمة
٢- مجموعة سيميوطيقية
موضوع الخطاب
فاعل (عنصر في تركيبة مع احتمال حدوث تغيرات (A1-A2 {في علاقة نحوية تركيبية بالفاعلين الآخرين }
صورة كنانية (عنصرف ى مجموعة إختيارية)
[علاقة وصل بباقى المجموعة]
صورة استعارية
وظيفة إيحائية
ملامح مميزة ذات وظيفة ثنائية
فاعل معين
دور ذو شفرة (العلاقة بالشفرة)
علامات التفرد
فرد
العلاقات بالخطابات الآخري
ب- العرضية
مجموعة سيميوطيقية في العرض
فعل مسرحي إيمائي
فاعل معين حي
قول ،صوت ، صوت(فونيه)

٢-١-٢ . إن وظائف الشخصية بوصفها "فاعلاً معينا" و "دورا ذي شفرة" معروفة منذ زمن بعيد . وما يهمنا هنا ليس الكشف عن "المخادع" في شخصية سكابان **Scapin** (وظيفة الفاعل المعين) أو الخادم القادم من الكوميديا اليونانية (دور ذو شفرة) ، وأنما كيفية تركيب هذه العناصر مع وظيفة تركيبية أو مع ملامح سيميولوجية لا تتفق بالضرورة مع الدور الفاعلي المعين أو مع الدور ذي الشفرة . تكمن أهمية هذا التحليل الممكن في المقارنة بين دور "المخادع" الذي تقوم به شخصية مثل سكابان وشخصية مثل دوبوا **Dubois** في مسرحية "الاعترافات الكاذبة" **Les Fausses Confidences.**

٢-١-٣ . من الممكن إدراج الشخصية بوصفها جذر كلمة في الخطاب النصي الكامل الذي ترد فيه الشخصية كعنصر بلاغي . هكذا تستطيع الشخصية أن تصبح مجازاً مرسلاً (أو مجاز الجزء عن الكل) لمجموعة اختيارية أو شخصية أو عدة شخصيات أخرى : فالحارس في المأساة مجاز عن سطوة الملك ، والمستشار أو الوزير مجازعن السلطة ، والمربية أونون **Oenone** كناية عن رغبة فيدرا . من الممكن أن تتم سلسلة من المجازات حول الشخصية (أو بمساعدتها) مثل المهرج في مسرحية "الملك لير" الذي يبدو مجازاً عن "جنون" الملك : يقول لير **Lear** : " من هو المهرج ، أيها المهرج ؟" فيجيب المهرج : "الملك ، الملك !" .

وبعيداً عن الوظيفة المجازية ، من الممكن أن تكون الشخصية صورة استعارية لمختلف مستويات الواقع . فإذا عدنا لمثال فيدرا لوجدنا أنها صورة استعارية للعلاقة بين الرغبة وكبتها : "مينوس في مقابل باسيفايه" **Minos Vs Pasiphae** . هكذا من الممكن أن تلتقي داخل الشخصية نفسها

الوظيفة الاستعارية والوظيفة المجازية : فيدرا هي مجاز جزيرة كريت وهي مجاز مينوس وباسيفايه وهي تحيل مجازياً إلى كل سلم الاختيار الكريتي . ينتظم محوراً بلاغة الشخصية (المجاز ، الاستعارة) وفقاً للعناصر نفسها .

ولنذهب أبعد من ذلك . قد تبدو الشخصية كصورة خاصة للخطاب ، صورة مؤسسة للمسرحانية ، ضرورية "وحوارية" بشكل أساسي وهي الطباق Oxymore (وجود فئات متناقضة في نفس الموضع من الخطاب مثل :حياة - موت ، ضوء ، ليل ، قانون - جريمة) . من الممكن أن تكون الشخصية طباقاً حياً ، موضع التوتر الدرامي الحق ، نظراً لأنها تجمع استعارياً بين طرفي واقع متعارضين : طباق مينوس / باسيفايه ، الرغبة / الكبت ، الفرد / المجتمع ، كريت / أثينا . في مسرحية الملك لير "تظهر كورديليا Cordelia كفتاة (استعارة عن الحياة ، عن الخصوبة عن المستقبل) وكخرساء (استعارة عن الموت وفقاً لفرويد) : إنها طباق الحياة / الموت وصورة لرغبة لير المستحيلة : البحث ، الحب ولكن في مكان الصورة الجميلة تظهر الشخصية الهارثة بأسنانها الاثنين والثلاثين . تلك هي الشخصية - الطباق .

٢-١-٤ . عند هذا المستوي البلاغي تظهر في تحليل الشخصية العلاقة بالمرجع : من الممكن أن نعتبر الشخصية مجازاً عن المرجع أو استعارة وخاصة المرجع التاريخي - الاجتماعي : فيدرا هي المجاز النصي لجزيرة كريت وهي أيضاً مجاز عن بلاط الملك - الشمس (لويس الرابع عشر) : من هنا إمكانية المقارنة ، بواسطة الشخصية ، بين المرجع التاريخي الاجتماعي للقرن السابع عشر والمرجع المعاصر . ولكن مع الواضح إننا نخرج

هنـــا من مستوي النص لنمس مجال العرض ، ونلمس طبيعة بناء الشخصية : إن المرجع التاريخي الاجتماعي للقرن السابع عشر الذي تنتظم وفقا له الشخصية ليس "أحد المعطيات" ولكنه بناء يقيمه المخرج والمتفرج وبالتالي فإن أداء الشخصية بوصفها مجازاً عن هذا المرجع يقوم أيضا علي عناصر نصية وخارجية من الممكن تعدادها . لا يعتمد هذا البناء علي الإحصاء النصي فقط (من الممكن التقريب بين النص والسياق الاجتماعي السياسي عند راسين **Racine**) وإنما علي التاريخ كما يعرفه أو كما يعيد بناءه المخرج أو الممثل ، التاريخ الماضـي والحاضر كمـا يعرفـه أ و كما يحياه المتفرج . إن أداء الشخصية البلاغي والمجازي علي وجه الخصوص هو الذي يتيح قيامها بوظيفة "الوساطة" بين سياقين تاريخيين أحدهما غريب عن الآخر .

٢-١-٥ . ربما كان من المفيد أن نستدعي هنا مفهوم "الدلالات الإيحائية" : إذا كانت الشخصية بوصفها جذر كلمة ذات دلالة اصطلاحية فهي كصورة تاريخية أو متخيلة ، كمجموعة من السمات فهي تشير أيضا إلي سلسلة من الدلالات الأخري . من الممكن أن تشير الشخصية الأسطورية أو البطولية إلي كل عناصر أسطورتها التي لم يتم استخدامها نصيا . إن مرونة النسق الإيحائي يسمح بتوضيح كيفية استثمار سلسلة من البنيات الأيديولوجية لدي القاريء أو المتفرج في الشخصية نفسها سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص ، تاريخية أو أسطورية أو بواسطة عناصر مستخدمة في العرض . من الممكن أن ترتبط سلسلة من دلالات علم المعني **Champs semantiques** بالشخصية دون أدني مرجع نصي : مثل شخصية نينا **Nina** في مسرحية "النورس" **La maouette** التي توحي مثلاً

"بالسحر السلافي" . من الممكن أن تحتمل الشخصية قدرا من الدلالات شريطة أن تستمر هذه الدلالات أثناء القراءة أو العرض بإيقاع متكرر . علي مستوي النص ، من الصعب التمييز بين مستوي الدلالة الاصطلاحية (الحدث والخطاب) ومستوي الدلالة الإيحائية : فمعني الموت مثلاً ومملكة الموتي علي وجه الخصوص نجده في نص راسين فيما يتعلق بفيدرا وتيزيه : من الممكن أن نعتبر علاقة تيزيه بالموتي علاقة "إيحائية" . كما أن إيحاءات الموت تكمن داخل نص أغنية جوبتا **Gubetta** في مسرحية "لوكريس بورجيا **Lucrece Borgia** (٧) وقد تؤدي سلسلة من العناصر التي لا يسمعها ولا يدركها عادة المتفرج دوراً ما بمساعدة الإخراج ، علي مستوي الشخصية ذاتها . هكذا تندرج شبكة الإيحاءات المنسوجة حول الشخصية في نسق دلالي مبني : حيث تساعد الإيحاءات المرتبطة بالشخصية علي تكوين معني جديد للنص المسرحي ، بهدف وبواسطة العرض .

٢-١-٦ . أداء الشخصية الشاعري: في علاقة الشخصية بعدة مجالات للمعني وبانتمائها إلي عدة سلالم للاختيار ، بوصفها جذر كلمة ، تعد الشخصية عنصرا مؤثرا في الشعرية المسرحية : فعن طريقها يتم اسقاط محور الاختيار علي محور التركيب . والواقع أن استمرارية الشخصية النسبية (٨) تسمح بإسقاط وحدات اختيارية ترتبط بالشخصية علي طول محور التركيب السردي : تتيح شخصية لورنزو **Lorenzo** في مسرحية "لورنزاشيو" **Lorenzaccio** إسقاط سلم الاختيار - الموت الخاص بالطاغية أو سلم الاختيار - الدعارة علي مجموع محور التركيب ولا شك أن إمكانية تفصيل شعرية النص وشعرية العرض تتم بشكل أساسي حول الشخصية حيث إن الشخصية - مرة أخري - هي التي تضمن ليس فقط تعدد المعني في النص ولكن أداءه الرأسي أيضا .

٢-٢ . المحور الثاني في أداء الشخصية هو المحور الذي يصنع منها مجموعة من التعريفات السيميوطيقية (التفريقية) . هناك نوعان من التعريفات :

(ا) تلك التي تصنع من الشخصية فاعلاً معيناً وليس فاعلاً يتمتع بعدد من الصفات التي تشترك فيها جزئيا أو كليا مع شخصيات أخري من نفس النص أومن نصوص أخري . في مسرحية بريخت **Brecht** ، "رجل لرجل" **Homme pour homme** يتميز الجنود الانجليز بعدد من الملامح المشتركة (تتعارض مع الشخصيات الرئيسية) تجعل منها فاعلا معينا واحدا فريدا ولكن من بين هؤلاء الجنود يمتع فيرشيلد **Fairschild** بتعريفات إضافية تجعل منه فاعلاً معينا متميزا تختلف طبيعته ووظائفه عن طبيعة ووظائف مجموعة جنود الانجليز الآخرين .

(ب) هناك نوع آخر من التعريفات لا تجعل منه فاعلا وإنما فاعلا معينا متفردا . فالكتابة البريختية تضيف إلي التعريفات الفاعلية تعريفات فردية : ويأتي الاسم في المقام الأول من هذه التعريفات . إن التساؤل "الحديث" حول الشخصية إنما يمر بتساؤل آخر حول الاسم . في قصة "روح س - تشوان الطيبة" **La Bonne Ame de Se - Tchouan** وهي المدونة النموذجية التي توضح تفتت الشخصية ، تحمل البطلة (ذات فاعلة الحدث) إسما مزدوجا تشن تيه **Chen Te** وتشوي - تا **Choui - Ta** ، والاسم الثاني اسم "مخترع" . وليس من قبيل المصادفة أن يستكشف يونسكو **Ionesco** في مسرحية "المغنية الصلعاء" **La Contatrice Chauve** حدود التعريف الفردي للشخصية ويدفع الزوجين لأن يلعبا لعبة عدم التعرف علي الآخر ، أو يجعل السيدة سميث **Smith** تقول كل الجزء الخاص بعائلة بوبي واتسون **Bobby Watson** وكل أفرادها يختلفون سنا

وجنسا رغم تطابق "الاسم " (الذي يرتبط بعلاقة قرابة وهمية) . عناصر أخري للتفرد : التعريفات الجسمانية التي يصعب إلغاؤها أحيانا ، سواء كان مصدرها "شفرة" ما تؤكد مثلاً علي "جمال" البطلة سيليمان **Celimene** أو نينا **Nina** ، أو كانت مرتبطة بخصوصية الشخصية التاريخية (نابليون ، لويس الرابع عشر أو نيرون) . إننا نعلم أن الأشكال المسرحية المختلفة لا تهتم جميعها بالتعريفات الفردية للشخصية : سواء ارتدت الشخصية قناعاً (وهو يمحو بالطبع صفة التفرد) أو اقتصرت علي دور ذي شفرة (كوميديا دل آرت ، مهرجون ، الخ) أو تم تعريفها ببساطة وفقاً لمجموعة من التعريفات الاجتماعية الثقافية المجردة التي تجعل الشخصية مثل صورة في لعبة الورق (الملك ، الملكة ، البطل ، الخادم) والتي لا يبقي فيها سوي اختلافات النوع (الجنس) والقوة ودور السلطة (٩) .

من الممكن أن يلعب تعريف الشخصية الفردي دوراً مزدوجا : (ا) حيث يجعل من الشخصية "فرداً " له "روح" هي كينونة الإنسان المثالي في علاقته بإشكالية الذات السامية المثالية ، (ب) كما يستطيع أن يجعل الشخصية "عنصراً محدداً بدقة في قضية تاريخية" . بمعني آخر ، ليس دور الفرد هو فقط الإحالة إلي مرجع تاريخي باستخدام الأثر الواقعي لفرديته الملموسة (التي تحدد باستخدام اسم معروف مثلاً) ولكنه أيضاً الإشارة إلي إدراج الفرد في سياق تاريخي اجتماعي معين . تحتاج كل من الدراما البورجوازية والماساة التاريخية إلي تحديد ملامح الشخصية الفردية : مثل لورنزاشيو و جوتز **Goetz** في مسرحية سارتر **Sartre** "الشيطان والرب" **Le Diable et Le Bon Dieu** ، ومثل شخصيات أنوي **Anouilh** أو شخصيات "الباريسية" **La Parisienne** لبيك **Becque** . تتدرج عملية

التفرد وعكسها في العلاقة بين النص والعرض وخاصة في أشكال العرض الحديثة . من الممكن أن يظهر نوع من القلب المفاجيء للشخصيات النصية وعلامات العرض : كالمتخفين وكاستخدام ممثلين تخالف هيئتهم العرض المتخيل . ومن الممكن أن تؤدي الهوة بين الصور النصية وعلامات العرض ، فيما يتعلق بملامح الشخصية الفردية ، ولي الإخلال بالمعني المناسب أو تشويشه أو خلق معني جديد . مثل شخصية فيدرا الطفولية التي قدمها فيتيز **Vitez** أو فيدرا المجردة التي وضعها ميشال ايرمون **michel Hermon** وسط أنواء أنوثتها .

٢-٣ . الشخصية بوصفها فاعل الخطاب .

وأخيرا ، وفقا لما يدرس عادة في المدرسة والجامعة ووفقا لما يحدث في ممارسة المسرح الكلاسيكي ، تتحدث الشخصية لتقول عن نفسها - أثناء الحديث - عددا من الأشياء التي يمكن مقارنتها بما يقوله الأخرون عنها . هكذا نستطيع أن نصنع قائمة تعريفات (نفسية بالضرورة) للشخصية عن طريق تحليل خطابها (النفسي) الذي يعرف العلاقة (النفسية) بينها وبين من تتحدث إليهم أوبينها وبين الشخصيات الآخري . هكذا نستطيع أن نسلم مثلا بما تقوله هرميون **Hermion** عن شعورها بالغيرة وعن مراحل حبها لبيروس **Pyrrhus** ، كما نستطيع أن نختبر مدي صدقها بمقارنة ما وجدناه بمضمون خطاب الشخصيات الآخري . تلك هي الطريقة الكلاسيكية في تحليل خطاب الشخصية . من الجائز أيضا - وهي الطريقة "الأحدث" - أن نعتبر خطاب الشخصية هدفا للتحليل الهيرمينوطيقي (التاويلي) الذي يبرز المضمون اللاواعي في "نص" الشخصية .

٢-٣-١ . بمعني آخر ، يتم تحليل الخطاب بشكل كلاسيكي ليوضح أمراً آخر غير الخطاب ذاته وليسقط مجموعة من المعارف علي الهدف المتخيل ، وهو "نفسية" الشخصية . وهو هدف "متخيل" بمعني الكلمة لأن المشاعرو والأحاسيس التي من المفترض أن تشعر بها الشخصية مشاعر لا يحس بها أحد : لا الشخصية نفسها (وهي كائن من ورق) ولا الممثل (الذي يشعر بأحاسيس أخري) ولا المتفرج الذي لا يعنيه الأمر بشكل مباشر والذي يشعر بإحساس مرتبط بالتفكير ومختلف جذريا عن الإحساس المقلد . (١١)

لكي ندرك العلاقة بين الشخصية وخطابها علينا أن نعكس الآية ، فلا نري في خطاب الشخصية مخزوناً من المعلومات التي تسمح باكتشاف صفاتها الشخصية أو ذاتها ولكن أن نري كيف يسمح مجموع الملامح المميزة للشخصية ، وعلاقتها بالشخصيات الأخري ، أي "موقف خطابها" ، لتوضيح خطاباً ما يظل غير محدد . لا وجود لمدلول الكلام بعيداً عن ظروف الإخبار . و "المعني" الخاص يقتصر علي التشوش أو علي العدم :" ألم أحبك قط ، أيها القاسي ، ماذا إذن فعلت ؟" كلمات مبهمة (أحب ، قاسي ، فعلت) لا يوضحها زمن الفعل نفسه . والمعجم لا يفيد كثيراً . إن موقف الخطاب وحده هو الذي يحدد معني الخطاب والعنصر الأول في هذا الموقف هو الشخصية بوصفها مجموعة سيميوطيقية في علاقة ملموسة بالمجموعات السيميوطيقية الأخري .

ملحوظة : هل يعني ذلك أن خطاب الشخصية لا يحيل قط إلي شيء ينتمي إلي "علم النفس" ؟ من الحمق أن نؤكد ذلك . فخطاب الشخصية يحيل إلي مرجع نفسي بالطبع ، لكن هذا المرجع ليس من نوعية "الذات"

الفردية . ومن هنا تأتي ضرورة استخدام أدوات أكثر رهافة وأكثر ملاءمة من أدوات علم النفس التقليدي . لو إننا قمنا بدراسة هيرمينوطيقية نفسية لخطاب الشخصية فإن ما تكشف عنه هذه الدراسة لن يكون كائناً فرداً وإنما موقف . ولنأخذ علي ذلك مثالاً فيه كثير من المفارقة : في مسرحية "امفتريون **Amphitryon** لموليير ،بعدما يحصل جوبتر**Jupiter** ، متخفيا في شكل الزوج ، علي الزوجة الكمان **Alcmene** التي كان يرغب فيها ، وذلك طيلة ليلة باكملها ، يخاطب معشوقته الكمان **Alcmene** خطابا عجابا حيث يطالبها بالاعتراف برضاها عن عشيقها وليس عن زوجها . وترفض **Alcmene** التفريق بينهما . يدرك المتفرج بشكل مبهم أن الإله جوبتر لا يشعر بالرضا (وكان عليه أن يشعر بالرضا رغم ذلك ، حيث إنه لم يقابل بالرفض كما أن علمه الإلهي يؤكد له أن ذريته ستكون ذرية لامعة ممثلة في شخص هرقل **Hercule**) . لكن غضبه غريب ، وقابل للشرح : من ذا الذي حصل علي الكمان ؟ ليس جوبتر علي أية حال فالإله لم يحصل علي شيء . المهم ليس "الفرد" الإله الذي لا يثير الاهتمام وإنما موقف السيد وأثاره النفسية . عندما تنطق المحظية بكلمة "نعم" للملك في خضوع تام وفي حماس كبير ، من هو المحبوب ؟ "الملك" أم الرجل أم الشخص ؟ إن الاستبداد يصيب تدريجياً كل ما يحيط به بالعقم ويجرد السادة والخدم من ذاتهم كما يجرد العلاقات بين الأشخاص من وجودها . هذه هي حقيقة خطاب جوبتر**Jupiter** المرجعية : يتحرك الملك أو السيد في عالم فقد كل واقع عاطفي ، فقد أصبح حقاً " إلها " . أما ذات أو كينونة أو نفس شخصية جوبتر ، فهي ليست حقاً شبحاً ولا فقاعة صابون ، إنها الوهم الخالص بعينه . علينا أن نبحث عن علم النفس في المسرح بعيداً عن الشخصية .

٢-٣-٢ . الشخصية ، ذات الإخبار أو الإخبار المزدوج . الشخصية هي تلك التي تخبر الخطاب(الذي يقال عامة بواقعه الصوتي ، وأحيانا ما يمثل بالإيماء ليخلق معادلاً إيمائيا للكلمة) ، ذلك الخطاب الذي يعد امتدادا من الكلام الذي يمكن دراسته كما سنري ، (ا) من وجهة نظر السنية كامتداد من الكلام ، (ب) ومن وجهة نظر سيميولوجية كنسق علامات تربطه علاقة بانساق علامات أخري . خطاب الشخصية إذن نص ، أو جزء معين من مجموعة أكبر هي النص الأدبي المسرحي كله (من حوار وإرشادات مسرحية . لكنه أيضا ، وعلي وجه الخصوص ، رسالة لها مرسل

- شخصية ، ومستقبل (متحدث إليه وجمهور) في علاقتها بوظائف الرسالة الأخري ، خاصة السياق والشفرة . والرسالة كما رأينا لا تكتسب معناها إلا في علاقتها بما يعرفه المستقبل عن المرسل وعن ظروف الإرسال . ومن هنا تاتي القراءة المبهمة للنص المسرحي : فهو نص أدبي وهو رسالة من نوع آخر . نتيجة لازمة : لكل خطاب في المسرح فاعلا إخبار ، هما الشخصية والذات - الكاتبة (كما أن له متلقيين ، الآخر والجمهور) . وقانون ثنائية فاعل الإخبار عنصر جوهري في النص المسرحي : فعنده تحدث الهوة التي لا يمكن تجنبها بين الشخصية وخطابها والتي تمنع الشخصية من أن تكون فاعلاً حقيقيا لكلامها . فكلما تكلمت الشخصية لا تتكلم حدها والمؤلف يتكلم في الوقت ذاته علي لسانها ومن هنا تأتي "حوارية النص المسرحي الأساسية" .

٣- طرق تحليل الشخصيات

من خلال جدول الشخصيات والتعليقات التى تليه نستطيع أن نستخلص عدداً من أساليب تحليل الشخصيات . فإذا كان من الصعب ، كما حاولنا أن نوضح أن نتنازل عن مفهوم الشخصية فى المسرح ، وإذا كان مفهوم الشخصية كما نعرفه يسيطر على الأساليب التى نستطيع تطبيقها وفقاً لهذا المفهوم ، فبالتالى ، تؤثر طبيعة هذه الأساليب والعلاقة بينها على نظرية الشخصية . وتتوقف أهمية مختلف طرق التحليل النسبية على نوعية النص المسرحي والعرض المتصور عنه . ولنذكّر هنا بتحفظين أساسيين :

(ا) لا يمكن تطبيق هذه الطرق بمعزل عن بعضها البعض ، إلا بشكل مؤقت ؛ (ب) تفترض كل طريقة تحليل العلاقة بين الشخصية موضوع الدراسة وبين كل العناصر النصية الأخرى ، وخاصة الشخصيات الأخرى . ولا يجب أن ينسينا تتابع عملية "التحليل" الضرورى تزامن كل فعل مسرحى وصفته الكلية المنظمة .

٣-١. يسمح تعريف النموذج أوالنماذج الفاعلية بتحديد وظيفة الشخصية "التركيبية" . من الممكن استخدام عدد من المناهج تؤدى إلى نتائج تطبيقية شديدة التشابه :

(ا) أولاً منهج الحدس والتقريب . إن تحليل الخطاب الذى تكون فيه الشخصية فاعل الإخبار والخطاب الذى تكون فيه موضوع الخبر (الخطاب عنها من قبل آخرين) يسمح عن طريق تركيب الأفعال بتعريف هدف "رغبة" أو هدف "إرادة" الشخصية بشكل دقيق . كما أن تحليل مراحل الحدث الدرامى

بشكل موجز (أو مراحل الحدوتة) يسمح بتعريف الحدث الرئيسي وبكتابة "الجملة" الأساسية التي تصوغ النموذج الفاعلي (أو أحد النماذج الفاعلية) . هكذا ، لا يكون من العسير أن نكتب : فيــدرا ترغب في ايبوليت **Hippolyte** (والمعارضان هما أريسي **Aricie** ، وتيزيه **Thesee**) وبناء على هذه الفرضية الأولية نستطيع أن نكّون النموذج الفاعلي بوضع الشخصيات في موضعهــا (مع بعض الشخصيات الأخرى الموجودة خارج الخشبة أو التي لم تدرج في نسق معبر عنه ، مثل مينوس **Minos** ، باسيفايه **Pasiphae** ، بيتيوس **Pirithous** ، نبتون **Neptune** والغول **Le Monstre**).والخطوة التالية تحدد محاولة كل شخصية كذات فاعلة في النموذج الفاعلي ، بهدف فاعلية النماذج نفسها التي يشير وجودها إلى موضع الصراع ، وبهدف إقصاء النماذج غير المرضية أيضا . يبقى أن ندرس كيف تجد شخصية معينة مكانهــا في الوقــت نفسه وعلي التوالي في خانات النموذج المختلفة . (١٢)

ليس الهدف العملي من تحديد مكان الشخصية الفاعلي عديم أهمية : فالهدف هو التاكيد على وظائف الشخصية الأساسية في علاقتها بالآخرين وبالحدث ، والسماح للممثل (وللمخرج أولاً) بالهروب من تفتت عمله مشهداً مشهداً وجملة جملة : وهنا تصبح الوظائف النحوية التركيبية نقطة ارتكاز دائمة .

٣-٢ - الشخصية وسلم الاختيار .

هناك طريقة خصبة لا غنى عنها هي تحديد سلم الاختيار أو بالأحرى المجموعات الاختيارية التي تنتمي إليها الشخصية (في علاقتها و / أو في

تعارضها مع شخصيات أخرى أو عناصر أخرى فى النص المسرحى) . وتتيح "قائمة" هذه المجموعات تحليل الشخصية على مستويين :

(ا) توضح هذه القائمة أداء الشخصية المرجعى وفى الوقت ذاته أداءها الشعرى (بإقامتها علاقة مجازية أو رمزية مع عدد من شبكات المعنى) .
مثل أندروماك **Andromaque** راسين **Racine** فى المسرحية التى تحمل اسمها ، والتى تنتمى إلى سلالم اختيار :

طروادة (فى مقابل الإغريق)
سجينة (فى مقابل كل الأحرار الآخرين)
حرب (ضحية الحرب) فى مقابل كل المنتصرين ، وخاصة بيروس **Pyrrhus** .
امرأة (أرملة ، وأم) فى اتصال - تعارض مع هرميون **Hermione**
العصر القديم / القرن السابع عشر.
الشعراء (بطلة الشعراء) هوميروس **Homere** يوربيدس **Euripide** ، فيرجيل **Virgile** ، راسين **Racine** .

كل هذه المجموعات الاختيارية تبرر الأداء المرجعى والشعرى للشخصية بوصفها "ضحيةمثيرة للشفقة" (أم ، زوجة مكلومة ، سجينة) فى حالة "وحدة" و "نفى" (شخص فى غير مكانه) وفى علاقة ثنائية بالعصور القديمة وبالقرن السابع عشر . تلك كلها بديهيات بلا شك ، لكن من المفيد صياغتها وإحصاؤها بقدر الإمكان

(ب) تسمح هذه القائمة فى الوقت ذاته برسم خريطة ولو جزئية لملامح الشخصية المميزة ، ليس فقط فى ذاتها ولكن أيضا فى علاقتها بالربط أو بالتعارض مع الشخصيات الأخرى . وتساعد بذلك على بناء الشخصية بوصفها "مجموعة سيميوطيقية" .

لا تكمن فائدة هذا النوع من القوائم فى وضع حقائق بديهية الواحدة تلو الأخرى فقط (تلك الحقائق التى يمنحها تجاورها أيضا معنى جديدا) وإنما يساهم فى الكشف عن معان غير مدركة ويسمح بسد "ثغرات النص" أو بطرح الأسئلة التى تسمح بسد هذه الثغرات . ولنأخذ على ذلك مثالين بسيطين .

تتمتع نينا **Nina** فى مسرحية تشيكوف **Tchekhov** "النورس" **La Mouette** ، والتى قد نرغب فى وضعها جانبا ، بنفس الملمح المميز لأركادينا **Arkadina** أو تربليف **Treplev**: فهى مثلهما ابنة "ملاك الأراضى" ، وترتبط مثلها مثل طبقتها بنفس العلاقة بالحب وبالفن ، وهى سطحية بالضرورة ، لكنها لا تمتلك "المال" اللازم لتتجنب أن تصبح هذه العلاقة مدمرة . مثال آخر : الاستدلال على الملامح المميزة يجعل فيلانت **Philinte** توءم ألسست **Alceste** البنيوى . غير أنه الشخصية الوحيدة التى لا يقول عنها النص أنها تعشق سيليمان **Celimene** . لو أننا ملأنا الثغرة النصية بافتراض وجود علاقات تنافس مزدوجة مستترة بين الأصدقاء ، لأوضحنا عددا من غرائب النص ، وخاصة "عدوانية" خطاب فيلانت **Philinte** المستمرة ضد ألسست، منذ المشهد الأول ، ودائما بخصوص سيليمان أو أمامها . إنها فرضية مثيرة وسؤال تطرحه على

مسرحية "كاره البشر" Le Misanthrope لموليير Moliere قائمة الملامح المميزة لشخصية فيلانت . إننا لا ندعى هنا أننا نأتي بتحليلات جديدة أو ملزمة ، ولكننـا نوضح كيف تستطيع قائمة منهجية أن تلحق - أو من يدري ؟ - أن توضح عملية الحدس والقراءة التى يقوم بها المخرج والممثل .

٣-٣ . تحليل خطاب الشخصية :

لا يستطيعاى تحليل حقيقى للخطاب المسرحى أن يتجنب أمرا جوهريا ، هو ثنائية الإخبار فى المسرح : حيث تتكلم الشخصية باسمها كشخصية ، ولكنها تتكلم أيضا لأن المؤلف يدفعها للكلام ، يفرض عليها الكلام والنطق بكلمات بعينها . إننا لا نعى هنا "كلام" الشخصية (كاستخدام فردى فى موقف اتصال حقيقى) وإنما نعى "خطاب" الشخصية بوصفه عملية مبنية : حتى فى أشكال المسرح الطبيعى عندما "يتصنع" خطاب الشخصية الكلام ، فهو يظل بعيدا تمام البعد عنه ؛ نظرا لثنائية الإخبار . الأمر الذى يفسر لماذا فى دراسة الشخصية السيميولوجية يظل خطاب الشخصية فى ذاته هدف "التحليل الأخير" : فكل ما تم الاستدلال عليه من الشخصية ومن موقف كلامها هو الذى يسمح بفرز ما يكتبه المؤلف وما تقوله الشخصية (١٣) .

ونود أن نذكّر هنا بأن التقليل من قيمة الكلام فى المسرح حديثا ، بعد ما جاء به آرتو Artaud ، يعد موقفا مفارقا بشكل غريب بالنظر إلى اهتمام الفكر المعاصر بالتأكيد على اعتماد غالبية الفاعليات الإنسانية الكبرى على اللغة . ولنذكّر أيضا بأن المسرح هو المكان الذى يمكن أن ترى فيه وتحلل وتدرك علاقة الكلام بالإيماء أو بالفعل .

٣-٣-١. تحليل خطاب الشخصية بوصفه امتداداً من الكلام :

(ا) امتداد كمى (عدد السطور) وكيفى (عدد ونوعية مقاطع الحوار) : لقد اهتم الممثلون دوماً ، ولأسباب مختلفة ، منها عادة الأسباب الاقتصادية ، بهذا الامتداد ، حيث أنهم يقيمون وزن دورهم بمقاييس مطلقة ونسبية . ونحن نحصى معهم عدد السطور وعدد مقاطع الحوار لكل شخصية والعلاقة بين الاثنين . سوف نلاحظ أن الشخصية البطلة التى تحمل اسم نفس مسرحيات راسين هى الشخصية الأقل ثرثرة بشكل عام (إضافة إلى بعض الاستثناءات الصارخة) وسوف نلاحظ أيضا أن دور الصامتة "كورديليا" **Cordelia** فى مسرحية الملك لير **Le Roi Lear** "أطول" من دور أختيها ، حتى في المشهد التي ترفض فيه ببراعة الكلام ، مما يثير الجدل حول صمتها .

(ب) من الضرورى التعرف على "مكان" الشخصية فى المسرحية بشكل عام (وجود وخطاب الشخصية) ، وإن كنا لن نطيل الوقوف أمام هذه التحليلات الكلاسيكية إلا أنه من المفيد أن نرسم " جدولاً " لعلاقات الكلام الخاص بالشخصية مع الشخصيات الأخرى .

(جـ) تؤدى كل هذه الاستدلالات إلى التعريف بانواع خطاب الشخصية (مونولوج ، حوار ، مشاهد مختلفة) ، بمتوسط طول مقاطع الحوار ، وبانواع التداخلات التى تجريها الشخصية : وقد يكون من المثير أن ندرس مثلاً " تنوع " صيغ كلام دون جوان **Don Jean** في مسرحية "دون جوان" لموليير (مقاطع حوارية قصيرة ، تساؤلات ملحة أو فيض من الكلام ، تبعاً لمن يتحدث إليهم) .

٣-٣-٢ . خطاب الشخصية بوصفه رسالة :

يمكننا تحديد ما يمثله مفهوم الشخصية بالنسبة للخطاب المسرحى ، من خلال تحليل الخطاب فى المسرح ، إلى جانب كيفية تحديد الخطاب للشخصية . وحدة الخطاب هو خطاب الشخصية على خشبة المسرح أى الخطاب الذى يلقيه الممثل والذى تعتبر الشخصية فاعل الإخبار فيه .

عندئذ تتكشف لنا :

(ا) رسالة نستدل منها على وظائف الاتصال الست ،

(ب) لهجة الشخصية ، المعنى الدقيق للكلمة ، أى خصوصية لغوية ما : لغة طبقة (فلاحى موليير **Moliere** وماريفو **Marivaux** ، الأبله فى الميلودراما ، اللغة الدارجة فى المسرح "الشعبى") لغة إقليمية الباتو(**Patois**) .

(جـ) فى معظم الأحيان نستدل على "خطاب بتعريفاته الخاصة" ، على "أسلوب" يعادل أولا يعادل الخيوط الأخرى التى تعرف الشخصية ووظائفها .

(د) فى كل الأحيان ، لا تنفصل الرسالة عن كل النص ولكنها تظل مرتبطة بالنص وبالمتحدث إليهم (فى الحوار) . (١٤)

٤- مسرحة الشخصية

ليس للشخصية وجود ملموس إلا من خلال عرض ملموس فالشخصية النصية شخصية مضمرة . ويظهر لنا اختيار جدول الشخصيات بشكل موجز أن العرض ينعكس عل النص ، كما لوكانت الشخصية - النص مقروءة بشكل مختلف ، متغيرة وفقاً لعلامات يفرضها وجود الممثل جسدياً . بل والأكثر من ذلك ، يؤثر مجموع الأدوار التى قام بها الممثل فى الدور الجديد الذى يقوم به وفقاً لعملية تركيبية خلاقة - وهى ظاهرة معروفةفى القرن التاسع عشر لكنها تكاد تختفى اليوم فى المسرح وفى السينما أيضاً - : كان هوجو **Hugo** يفضل أن يؤدى فردريك لوماتر **Frederick Lemaitre** أدوار الفتى الأول فى مسرحياته والذى اشتهر بشياب روبير ماكير **Robert Macaire** الرثة ، لأن البطل "الرومانسى" يجب أن تحيط به هالة من الغرابة .

غير أن مسرحة الشخصية ، وهو ثمرة عناصر العرض الملموسة ، محدودة نصياً فى عدد كبير من الخانات . من الممكن مسرحة الشخصية نصياً :

(ا) طبقاً لكلامها المسرح : أى باتجاهه المباشر إلى المتلقى الجمهور : " أنا ... سوزى **Sosie** أو أرلوكان **Arlequin** " . الإشارة الكلامية للمتلقى المزدوج مسئولة عن مسرحة الشخصية .

(ب) وفقاً للقناع المسرحي الذى تصنعه الشخصية (ونحن لا نعنى هنا قناع العرض الحقيقى المستخدم فى العصور القديمة أو فى الكوميديا دل آرت أو المسرح اليابانى) هذا القناع هو "الاسم" :

- شخصية ذات شفرة ، اسم الفتى الأول أو الخادم فى الكوميديا

الكلاسيكية : دورانت Dorante أو باسك Basque ، واسم الشخصية فى الكوميديا وهى شخصية ذات شفرة أكثر تحديداً .

- شخصية معروفة من خلال الأسطورة أو التاريخ وتتم مسرحتها وفقاً لهذا المرجع وحده : مثل تيزيه Thesee أو داود David أو نابليون Nopleon .

- شخصية تعلن عن وجودها بوصفها مشفرة مسرحيا (شخصيات الميلودراما العبرية) .

- شخصية مقنّعة ذات هوية مستعارة ، يشارك المتفرج في الاطلاع علي سر هذا القناع .

- شخصية هويتها إشكالية (دون سانس دراجون Don Sanche d' Aragon وإرنانى Hernani) .

إن عدداً كبيراً من الشخصيات هدف مسرحة أساسية ، دون الحديث عن وظيفة ما اصطلح على تسميته المسرح داخل المسرح : يقوم مسرح جان جينيه Jean Genet على "تحول الشخصيات إلى أدوار" وربما تكون صيغة الكتابة هذه هى التى تجعل من مسرحه الموضوع الأدبى الحديث الأكثر "مسرحية" . كما أن أكبر "أبطال" المسرح تتم مسرحتهم بناءً على وضعهم نفسه أو بناءً على ما تفعله الشخصيات الأخرى : هاملت ولورنزو تتم مسرحتهم بهدف القتل ، تارتوف Tartuffe ودون جوان تتم مسرحتهم بشكل متناقض اعتماداً على أنفسهم أو على الآخرين ، روى بلاس Ruy Blas تتم مسرحته على يد دون سالوست Don Sallust . فضلاً عن غادة الكاميليا وهى شخصية "مرجعية" تتم مسرحتها وفقاً لأسطورة الغانية .

ليس من الممكن أن تتجنب أية دراسة للشخصية المسرحية دراسة الوسائل اللغوية والدرامية المستخدمة لمسرحتها.

لو أن هذه الجولة من شانها توضيح مدى تعقيد مفهوم الشخصية المسرحية فلم يكن ذلك بهدف الإشارة إلى فائدة التحليلات الصعبة نسبيا وإنما بهدف الإشارة إلى الإمكانيات الهائلة التى يتمتع بها ممارسو المسرح فى عملية الإبداع ومدى مرونة النص المسرحى غير الملزم ومرونة الهدف - الشخصية الامتناهية : كل من هذه الوسائل لا يؤدى إلا إلى فرضيات فى المعنى حيث أن مهمة العرض الحركية هى دائما بناء المعنى . ويسمح عدم تحديد الشخصية والنقد الأساسى فى الإخبار الثنائى ، وفى الكلام "المزدوج" ، بان تؤدى الشخصية دورها "الوساطى" ،بين النص والعرض ، بين المؤلف والمتفرج ، بين المعنى المسبق والمعنى الأخير ، حاملة فى ذاتها تناقضا جوهريا و "سؤالا مطروحا لا إجابة له" وبدونه لا وجود للمسرح : حيث يدفع حديث الشخصية المتفرج لأن يستثمر حديثه الخاص به من خلال الفراغ الذى يخلقه حديث الشخصية وجاذبيته - ذلك الحديث الذى لا يخفى وراءه "شخصا ما" أو ذاتا معينة - .

هوامش الفصل الثالث :

(١) سبق ذكره

(٢) نفسه - ص١٨٣ - ١٩٠

(٣)النص الواصف metatexte هو النص التعليقى على النص الأدبى وهو امتداد للأخير ومحاولة لتوضيحه .

(٤) لابد أن نلاحظ أن فساد الهوية فى حد ذاته لا يمكن أن يتم بدون وجود علاقة جدلية مع الشخصية التى تتمتع بقدر من من الدوام : لا يمكن أن يتغير شىء إلا إذا كان دائماً .

(٥) ومن هنا إمكانية حذف أو استعادة العلامات - الأصوات فى العرض .

(٦) مجاز الجزء عن الكل = Synecdoque

(٧) انظر تحليلنا لهذا النص فى مجلة Litterature ، فى العدد الخاص عن " المسرح " Dun Commandeur a l' autre" : La Scene .

(٨) إذا كنا نستخدم هنا كلمة "نسبى" فذلك لكى نوضح القانون العام الذى يخفى دوام الشخصى (الذى يتحقق فى النص عن طريق الاسم الذى يطلق عليهامثلاً) وهو قانون خاضع لامكانية القلب أو التشويه . من الممكن أن تتخفى الشخصية ومن الممكن أن يتغير اسمها أيضاً . هناك جدلية بين الدوام والتغير تتم حول الشخصية وتقع عليها مسئولية مساءلة "الملامح المميزة" للشخصية .

(٩) ولنلاحظ أن التعريفات الفردية بحق دائماً ما تكون صعبة فى المسرح ، حيث يجب على الفرد - الممثل أداءها أو محاكاتها سواء كان قريب الشبه منها أم لا . والواضح أن الاتجاهات الحديثة لسحب الصفة الفردية من الشخصية تحرر الممثل من عبوديته : فهو ليس مضطراً لتقليد فرد بعينه

ينقل عنه ملامحه بشكل حرفى . لم يعد الممثل مضطراً لأن يكون ذلك المقلد "المصنوع من الكاوتشوك" الذى كان يتطلبه المسرح البورجوازى الفردى .

(١٠) من العبث أن نؤكد على أن المصاعب التى يواجهها التحليل النفسى للفرد-الشخصية لا يقوم التحليل النفسى بحلها : لا يتمتع من لا "نفس" فردية له بالاوعى . وعلينا ألا نخلط بين هذا وبين اللاوعى الخاص بالذات الفاعلة . إن ما يمكن استقراؤه تحليلياً ، مع وجود بعض المشكلات أيضاً ، هو نوع من معرفة "نفس" المؤلف (انظر أعمال مورون **Mauron** عن راسين **Rscine** وبودلير **Baudelaire** وليس من المؤكد أن لهذه المعرفة أهمية توضيحية بالنسبة للمسرح .

(١١) رغم صعوبة الاعتراف بذلك ، فلا الممثلة ولا الشخصية تشعران بالمعاناة عند أداء مشهد "الطروناديات" مثلاً حيث تبكى "اندروماك" موت استياناكس **Astyanax** (وذلك لعدة أسباب !) كما لا يشعر المتفرج بالألم : حيث إن مشاعر الممثلة والمتفرج لا تشبه فى شىء ألم الأم الثكلى .

(١٢) انظر فيما سبق تعريف النموذج الفعلى .

(١٣) انظر فيما بعد الفصل الخاص بالخطاب المسرحى .

(١٤) انظر الفصل الخاص بالخطاب المسرحى - الجزء الرابع .

الفصـــل الرابـــع

لو أن أول خاصية تميز النص المسرحى هى استخدام شخصيات يمثلها ممثلون فإن الخاصية الثانية التى ترتبط بشكل لصيق بالأولى هى وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية . حيث يُبذل النشاط البشرى فى مكان ما وينسج بين الشخصيات (وبين هؤلاء والمتفرجين) علاقة ذات ثلاثة أبعاد .

(١) إن الممارسة المسرحية خاصة ومحددة في هذا الصدد ولا يمكن الخلط بينها وبين الإلقاء أو القص ، وهذا هو موضع الاختلاف البين بين النص والعرض حيث تبرز خصوصية النص المسرحي والممارسة المسرحية .نستطيع أن نقرأ بشكل روائى مغامرات إحدى الشخصيات المسرحية وأن نعيد تكوين مغامرات بطل المسرح - الروائى لورنزو دو ميدتشى **Lorenzo de Medicis** ، عن طريق العلم ، لكن النص المسرحى يحتاج لكى يتحقق مكاناً أو فضاءً تتم فيه العلاقة الجسدية بين الشخصيات .

(٢) وفى إطار كون المسرح يقدم نشاطاً إنسانياً يصبح الفضاء المسرحى هو مكان هذا النشاط ، ذلك المكان الذى يرتبط بالضرورة (بالتقليد أو بالتباعد) بالفضاء المرجعى للفاعلين من البشر . بمعنى آخر ، الفضاء المسرحى هو "صورة" (صورة مفزعة ، سلبية) من الفضاء الواقعى والمسودة العكسية له .

(٣) النص المسرحى هو النص الأدبى الوحيد الذى لا يمكن مطلقاً قراءته قراءة تعاقبية والذى لا يُستوعب إلا فى كثافة العلامات "المتزامنة" ، أى العلامات المتراصة فى الفضاء أو التى تحتل حيزاً فى الفضاء . أيا كانت عملية خلق الفضاء التى ينتجها النص الأدبى وأيا كانت القراءة "المكانية"

التي يقوم بها قارئ الروايـــة (حيث تحد الكتابة الروائية عن طريق الوصف نشاط الشخصيات) يظل فضاء الكتاب فضاءً مسطحا ، حتى على المستوى المادي . لا تستطيع دراسة القصيدة وفقا لقراءة غير خطية وإنما Tabulaire دراسة شعرية ، أن تفلت من أحد بعدين اثنين : حتى النص الشعري الـذي يقع في صفحـة مكتوبـة يظـل مسطحا إذ ينقصه العمق .

(٤) من هذا المنطلق يكون النص المسرحي أكثر تسطيحا من غيـره (على مستوى النص) : فالفضائية غير موصوفة فيه (حيث يكون وصف المكان في النص المسرحي ضعيفا ، محدودا في نقاط خاصة في النص ، فيما عدا بعض الاستثناءات) . غير أن هذا الوصف يقوم بوظيفة هامة ، نادرا ما تكون شعرية ،حيث إنه موجه ليس لإقامة بناء متخيل وإنما لممارسة العرض ، أي "للإخراج الفضائي" . ومن ناحية أخرى تعتبر شعرية الصفحة أو تشكيلها لاجتذاب العين غريبة على النص المسرحي : ولو أننا استطعنا أن نرى نوعا من شعرية النص المكانية فلن يكون ذلك إلا عرضيا (ولنرى مثالاً على ذلك راسين **Racine**) .

(٥) يتم الفصل بين النص والعرض على مستوى الفضاء لأنه في جانب كبير منه "غير معبر عنه في النص" وهو منطقة بها ثغرات - الأمر الذي ينقص بشكل خاص في النص المسرحي -

١- المكان المسرحى

١-١-. النص والمكان المسرحى :

الفضاء "معطى للقراءة الفورية للنص المسرحى" حيث إن الفضاء المادى هو المرجع (المزدوج) للنص المسرحى . وإذا كان وجوده نادراً على المستوى النصى فإن قراءة النص لا يمكن أن تتم بدونه . ولنوضح هذه النقطة :

(١) الفضاء المسرحى مكان مسرحى يجب بناؤه وبدونه لا يجد النص مكاناً ولا صيغة ملموسة لوجوده .

(٢) أهم ما فى الفضائية هى العناصر التى تسمح ببناء المكان المسرحى والتى تُستقى من الإرشادات المسرحية . وتعطينا الإرشادات كما نعرف :

ا - إشارات للأماكن(١) ، تكون محددة ومفصلة بقدر ما وفقا للنصوص المسرحية ؛

(ب) أسماء الشخصيات (وهى جزء من الإرشادات المسرحية علينا ألا ننسى ذلك) وفى الوقت نفسه صيغة استثمار الفضاء (عدد ، طبيعة ، وظيفة الشخصيات) ؛

(جـ) الإشارات الخاصة بالإيماءات أو بالحركات (أحيانا ما تكون نادرة ، أو غائبة تماماً) والتى تسمح فى حالة وجودها بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء (مثل "يسير بخطوات واسعة" أو "يظل ساكنا) .

(٣) من الممكن أن ينبع الفضاء من الحوار : معظم الإرشادات المسرحية عند شكسبير مستقاة ببساطة من الحوار بطريق الاستنباط .

١-٢ . تسمح هذه الإشارات للمخرج (ولقارئ المسرح) ببناء المكان الذي يتم فيه الحدث ، لكن وضع هذا المكان مختلف تمام الاختلاف عن المكان الروائي المتخيل : يستطيع قارئ رواية "شارترية" **La Chartreuse** "مدينة بارم" **De Parme** أن يتصور شكل القلعة التي يفر منها فابريس **Fabrice** عن طريق الكتب والصور التوضيحية وقصص الرحلات و الأفلام لكن قارئ مسرحية "لورنزاشيو" **Lorenzaccio** لا يحيل المكان الفلورنسي الذي تدور فيه الأحداث إلى المدينة التي قد يكون قد تجول فيها ، ولكن إلى ذلك المكان الثنائي الذي تشكله خشبة المسرح (وعليها بنيت مدينة فلورنسا) (٢) ومرجعها"فلورنسا" في القرن السادس عشر . بمعنى آخر ، يفترض المكان النصي وجود فضاء ملموس هو فضاء المرجع الثنائي الذي يميز كما رأينا الممارسة المسرحية ، مما يعني أن الفضاء المسرحي هو موضع "المحاكاة" ذاتها حيث إنه يتحقق بوصفه صورة لشيء ما في العالم وحيث إنه يتكون من عناصر نصية . صورة لماذا ؟ هذا ما سوف نبحث فيه : هكذا نرى أن الفضاء المسرحي هو موضع المسرحانية ذاتها بوصفها نشاطا مكونا للعرض ولصورة ما ذات شفرة معينة ، في الوقت ذاته .

١-٣ . المكان المسرحي مكان خاص ذو مواصفات خاصة :

(ا) فهو أولاً محدود ، محصور ، وهو جزء محدد من الفضاء .

(ب) وهو مزدوج : رغم أن ثنائية الخشبة - الصالة غير ملموسة علي مستوي النص (فيما عدا بعض النصوص الحديثة التي يشار فيها إلي العلاقة بين الخشبة والصالة) فهي جوهرية بالنسبة لعلاقة النص بالعرض : المكان المسرحي هو موضع المواجهة بين الممثلين والجمهور في علاقة ترتبط ارتباطا

وثيقاً بشكل الصالة وشكل المجتمع (٣) (سيرك ، مسرح العلبة الإيطالية ، المسرح الدائري ، الخ) مع إمكانية المرور من مكان لآخر أو تداخل مكان في المكان الآخر(٤).

(جـ) تحدد شفرة المكان المسرحي بشكل دقيق وفقاً للعادات المسرحية في زمن وفي مكان ما حتي وإن لم ينتبه إلي ذلك المتفرج الحديث الذي تعود علي تنوع الأماكن المسرحية وعلي تفتت الشفرات . هكذا لا تسمح الخشبة الكلاسيكية الضيقة ، قليلة العمق بوجود حركة مجاميع ، كما يحدها وجود متفرجين ارستقراطيين . في المقابل ، تسمح خشبة المسرح الكبيرة في العصر الإليزابيثي بوجود مشاهد جماعية ومعارك ، إضافة إلي أن تتابع مناطق التمثيل (خشبة ، غرفة) يسمح بتوالي المشاهد المفتوحة والمكتظة بالناس والمشاهد الداخلية التي تظهر فيها شخصيات قليلة . وتلك حالة من الحالات التي يعكس فيها العرض قيوده علي النص . والشاهد علي ذلك هو الدور الذي يلعبه المكان المسرحي في الدراما الرومانسية ومختلف إمكاناته من ارتفاع رأسي وانفتاح وعمق وستارة الخلفية وتعدد الأثاث وسهولة تغيير الديكور أو تحويله إلي "لوحات مرسومة" وظهور مهندس الديكور (مثل سيسري **Ciceri** الشهير وكلها عناصر تخلف صدي في "النص بوصفه مبدع الفضاء" .

(د) دائماً ما يكون المكان المسرحي محاكاة لمكان ما . ولقد تعود المتفرج علي أن يعيد المكان المسرحي تقديم المكان الواقعي . غير أن هذه الفكرة التي تعتبر المكان المسرحي محاكاة لمكان مسرحي محاكاة لمكان ملموس "واقعي" بحدوده الخاصة به وسطحه وعمقه والأدوات التي تحتله كما لو كان جزء كامل من العالم قد انتقل فجاة إلي خشبة المسرح ، فكرة حديثة نسبياً في

المسرح لم تظهر إلا في الغرب ، أو في الغرب البورجوازي تحديدا وفي مقابل ، إعادة تقديم البنيات الفضائية التي لا تعرف العالم المادي بقدر ما تعرف الصورة التي يكونها الإنسان عن العلاقات المكانية في المجتمع الذي يعيش فيه وعن الصراعات التي تحكم هذه العلاقات . هكذا ترمز الخشبة دائما إلي فضاءات اجتماعية ثقافية : الفضاء المقسم إلي "أماكن مسرحية" في مسرح "الأسرار" في العصور الوسطي إنما هو رمز لتفسخ الفضاء المتدرج وعلي فضاء "أفقي" يتصوره الإنسان عن المجتمع الإقطاعي . الفضاء المسرحي هو المكان الذي يحتله التاريخ .

(هـ) وبغض النظر عن"محاكاة" الفضاء المادي الذي ينتج ، عن طريق النقل أو الرمز أو"الواقعية" ، مظهرا ما من مظاهر العالم المعاش ، فإن الفضاء المسرحي هو "موقع التمثيل" (أو مكان الاحتفال) ذلك المكان الذي يتم فيه شيء ما لا يحتاج إلي مرجع في مكان آخر غيره ، والذي يستغل الفضاء في العلاقات الجسدية بين الممثلين وفي النشاطات البدنية من إغواء ورقص وقتال .

أيا كانت صيغة العرض فإن هاتين الخاصيتين الأخيرتين تتواجدان تباعا في كل عرض ، حيث إن المكان المسرحي "موقع التمثيل" و " المكان الذي تبرز فيه أحوال البشر في حياتهم المادية " .

٢- سيميولوجيا الفضاء المسرحي

٢-١ . الفضاء والعلوم الإنسانية :

تستخدم مفردات الفضاء لغات العلوم الواصفة جميعها ، حيث يتم تحويل العلوم الإنسانية إلي علوم رياضية بواسطة مصطلحات وإجراءات ذات طابع مكاني : الخط البياني (محور الاحداثيات) ورياضيات المجموعات (الفضاء الطوبولوجي) موجودان في لغة التاريخ الواصفة **Metalangage** وفي الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والاقتصاد . إن تحويل لغة العلوم الإنسانية إلي لغة مكانية يسمح بإثراء عملية تحليل الظاهرة المسرحية في علاقتها بمجمل النشاطات الإنسانية وخاصة علم الأجناس والتاريخ ، كما يسمح بتوسيع مجال النشاط المسرحي بوصفه نشاطاً مكانياً بطبعه . من الممكن أن تجد كل الصور الاستعارية التي تؤكد علي الصفة المكانية في النشاط الإنساني ، تطبيقاً خصباً في مجال المسرح . ويمكننا القول بأن تحويل العالم إلي مكان لا يجعله مفهوماً فقط وإنما يجعله قابلاً للمسرحة .

هناك علاقات وثيقة بين علمين - هما الألسنية وعلم النفس - وبين المسرح ؛ حيث إن النص المسرحي أداة لغوية ، وحيث إن المسرح ليس فقط أداة فنية (أدبية) قابلة للقراءة التفسيرية وإنما أيضاً نشاط نفسي (متخيل) شديد الخصوصية .

٢-١-١ . الفضاء والألسنية :

إن إحدي الثنائيات الأساسية في الألسنية هي ثنائية محور التتابع والتركيب ومحور الاستبدال أو الاختيار : محور التتابع والتركيب يشير

إلي تتابع الخطاب الخطي (محور أفقي) ، وعند كل نقطة من الخطاب يوجد محور الاستبدال الذي يشير إلي الإحلالات الممكنة (٥) (محور رأسي) هذه الثنائية ذات أهمية خاصة في مجال المسرح الذي يتميز بثراء وتعقيد وظائف محور الاستبدال . ولن نذكّر هنا إلا للتاريخ بمجموع أعمال الألسنية الحديثة الذي يقوم علي تحويل مجموع العلاقات النحوية إلي علاقات مكانية (انظر شومسكي) ، إضافة إلي الاستعارة اللغوية الواصفة في نحو شومسكي : "بنية العمق" و "بنية السطح" وهي استعارة مكانية تشير إلي "بعد رأسي" .

٢-١-٢ . الفضاء وعلم النفس :

كانت أول مهمة قام بها فرويد هي إحلال مفهوم "النفس" محل فكرة الروح الكلاسيكية وهي الفكرة الديكارتية القديمة التي تقول بأن الروح مادة غير ممتدة . يعمل مفهوم "النفس" بوصفه "جهازاً " أي وفقاً لأنواع الامتداد . يقول فرويد في ملحوظة شهيرة :" النفس امتداد . لا أعرف" . لقد أعطي فرويد ولاكان **Lacan** من بعده الجهاز النفسي سلسلة من الصياغة المكانية وبخاصة النموذج الأول للأنا الذي يقسم الأنا إلي مناطق (الوعي ، اللاوعي ، وما بينهما) التي يطلق عليها بونتاليس **Pontalis** في "مفاتيح التحليل النفسي" باسلوب تصويري استعاري : "مظاهر الصراع الجغرافية"] لا شك أن بونتاليس يحذرنا ألا نعتبر هذه المناطق بشكل شديد "الواقعية" فلا زلنا عند مستوي الاستعارات المكانية اللغوية الواصفة . أما النموذج الثاني للأنا فلا يشير إلي الموضع وإنما إلي الفاعل ، الأنا والأنا العليا والهو وهي شخصيات لها صفة وشكل الانسان . ولكن علينا ألا ننسي أن تحديد الموقع يظل وارداً فكل من هؤلاء الفاعلين له مجال نشاط و "فضاء" خاص به .

تتميز العلاقة بين الفاعلين بنوع من الترتيب الطبقي . أما صور "لاكان" الاستعارية مثل شريطة "موبيوس" **Moebius** والباقة المقلوبة فخاصيتها الطوبولوجية واضحة بشكل مذهل . وسوف نري كيف توضح هذه البيانات المكانية النشاط المسرحي (النص والعرض) .

٢-١-٣ . الفضاء والأدب : منذ عدة سنوات ، غزت فكرة عدم ارتباط الأدب بالزمن وبالمدة فقط ، وإنما بالفضاء أيضاً الذي يرتبط بروابط وثيقة بالأدب ، غزت هذه الفكرة الفكر النقدي . هكذا ألف بلانشو **Blanchot** كتاباً هاماً عن " الفضاء الأدبي " **L' Espace Litteraire** كما لخص "جونيت" **Genette** في صفحات قليلة محورية ("صور ٢" **Figures 2** ، ص ٤٣ - ٤٨) بعنوان "الأدب والفضاء" ، مختلف أنواع العلاقات بين الأدب والفضاء . يقول : "ليس فقط لأن الأدب يتناول أيضاً - بين موضوعات شتي موضوع الفضاء ويصف الأماكن والمنازل و "المناظر" ، ولكن لأن هناك شيئاً ما يشبه الفضاء الأدبي النشط غير الخامل ، الدال غير المدلول ، الخاص بالأدب وحده ، إنه فضاء تصويري غير مصور ." ما الذي يصنع هذا الفضاء ؟ إنه مصنوع من اللغة ذاتها ، ولكن أيضاً :

"من كل مصادر الطباعة والصف المرئية (٦) ، من كل مصادر المعني ومضاعفاته المتعددة ، إنه فضاء المعني الذي يقع بين المدلول الظاهر والمدلول الواقعي لكي ينفي في الوقت نفسه خطية الخطاب . إنه هذا الفضاء الذي نطلق عليه كلمة مبهمة ولكن مناسبة وهي كلمة "صورة" **Figure** : فالصورة هي الشكل الذي يتخذه الفضاء وهي في الوقت ذاته الشكل الذي تمنحه اللغة لنفسها وهو رمز فضائية اللغة الأدبية نفسه في علاقتها بالمعني ." (سبق ذكره - ص ٤٧) .

تحيل صورتا اللغة الأدبية ، الشعرية على وجه الخصوص ، الأساسيتين وهما الاستعارة والمجاز ، إلى فعل ما في المكان : الاستعارة تكثيف (لمرجعين أو لصورتين) والمجاز انتقال . ولنلاحظ أنهما وسيلتا العلم الأساسيتين كما أعلن ذلك "فرويد" وكما نظّر لذلك "لاكان" في علاقة مقصودة بالألسنية . وسنري أن عمل الفضاء في مجال المسرح هو نفسه عمل هاتين الصورتين الأساسيتين ، حيث يبدو الفضاء الدرامي (النصي - المسرحي) بوصفه مجاز عدد من الحقائق غير المسرحية واستعارة عناصر نصية أخري ، وعناصر غير نصية تنتمي أو لا تنتمي إلي دائرة المسرح .

٢-٢ . العلامة المكانية في المسرح :

لو أننا حللنا العلامة المكانية ليس بوصفها علامة نصية وإنما بوصفها "علامة العرض" فسوف نصل إلي عدد من الملاحظات .

٢-٢-١ . ليست طبيعة العلامة المكانية (الفضاء المسرحي بوصفه مجموعة من العلامات التي اكتسبت صفة المكانية) طبيعة اصطلاحية وإنما ايقونية أي أنها ترتبط في علاقة تماثل مع الشيء الذي تمثله . يعتبر "بيرس" Peirce الأيقونات "علامات" قادرة علي تمثيل الأداة من خلال " تشابه ما " أو بمقتضي مواصفات الأداة / الشيء" (ذكره امبرتو اكو Umberto Eco)(٧) . أما موريس Morris "فالأيقونة هي العلامة التي تمتلك بعض خصائص الشيء الممثل أو التي تتصف بخصائص الدلالات الاصطلاحية denotata" (٨) ويعترف موريس أن هذا التعريف لا يمكن تطبيقه بسهولة ، حيث يقول : "العلامة الأيقونية علامة تشبه في بعض مظاهرها ما تشير إليه وبالتالي فالصفة الأيقونية مسالة درجة" (نفسه) .

بالطبع ، نعرف أن هناك بين صورة شخص ما والشخص ذاته اختلافات أساسية في المادة التي تكون كل منهما ، غير أن هناك تشابهات يصعب تحديدها وتحديد موقعها . يوضح امبرتو إكو الذي أدان مفهوم "الأيقونية"، أننا لا نستطيع أن نعطيه معنى : (ا) إلا من خلال "عملية الإدراك" ، (ب) وبمساعدة مفهوم "الشفرة" ، ثم يختتم حديثه قائلاً : (١) العلامات الأيقونية لا تمتلك خصائص الشيء الذي تمثله ، (٢) وهي تعيد إنتاج بعض ظروف الإدراك العامة علي أساس الشفرات الإدراكية العادية " . (نفسه - ص ١٧٦) ويضيف بشيء من التحديد : "تعيد العلامات الأيقونية إدراك بعض ظروف إدراك الشيء ولكن بعد انتقائها وفقاً لشفرات التعرف وبعد تدوينها وفقاً للتقاليد الكتابية" . (نفسه - ص ١٧٨)

لاحظنا أن هذه التعريفات لا تنطبق علي علامات المكان المسرحي إلا بعد تكييفها : لم يعد هناك مكان "للتقاليد الكتابية" وإنما لأنواع أخري من التقاليد ذات الشفرة . علي العكس من فن التصوير (الرسم) والسينما ، لا تحتاج العلامة المسرحية إلي "دعامة مادية" مثل التوالي أوشريط الفلم ، لأن دعامتها المادية هي ، إن شئنا ، الشيء ذاته ، المكان ذاته . إن الشيء / الأداة المسرحية هي نفسها "الأداة في العالم" مطابقة (أو مشابهة في وظيفتها) للأداة "الواقعية" وهي غيرالمسرحية التي تكون الأداة المسرحية أيقونتها (٩) وهي أداة تقع في "الفضاء الملموس" وهو فضاء الخشبة . إن كان صحيحاً أن كل علامة أيقونية "غير اعتباطية" وإنما مبررة فالعلامة المسرحية لها تبريرات إن استطعنا القول ، فهي محاكاة لشيء ما (أيقونة عنصر له خاصية مكانية) وهي في الوقت ذاته عنصر في واقع ملموس ومستقل . وهذا ما يفسر في عملية الإخراج المسرحي اللعبة التي تتم بين

هذين الطرفين مع التاكيد علي جانب صياغة مجموعة مستقلة من العلامات (غير الأيقونية) وفقاً لصيغ الإخراج وأنماط العرض الموجودة ، أو التاكيد علي "إعادة إنتاج مشابهة" لعناصر العالم : مع اتساع مجال العرض ، من الطبيعية إلي التجريبية ، ومع التحفظ علي حقيقة أن الأيقونية لا يمكن أن تختفي أو تقل لأن بدونها يتجمد الأداء المسرحي . فالمسرح ممثل لصيغة نشاط ما يتعرف عليه المتفرج أو يتعرف علي عناصره (حتي وإن كانت صيغةبالغة السوء) . هكذا يصبح الفضاء المسرحي أيقونة لفضاء اجتماعي ثقافي ما ، ومجموعة من العلامات المشكلة جمالياً مثل التصوير التجريدي .

٢-٢-٣ . تؤدي العلامة المسرحية وظيفتها (كما رأينا في الفصل ١.٢.٥) بشكل بالغ التعقيد ، فمثلها مثل أية علامة تتكون العلامة المسرحية من دال "S ومدلول "s وهي تشمل (مثل العلامات الصوتية في مجملها) النص T ومدلوله "s ، كما أن لها مرجعين : (ا) المرجع R وهو مرجع النص (كما في مسرحية "فيدرا" حيث تكون أثينا وكريت هما العالم المرجعي) (ب) المرجع "R (العالم ، خشبة المسرح ، العالم المرجعي المبني داخل منطقة التمثيل) فإذا انطلقنا من النص ، إعتبرنا أن النص يبني علي خشبة المسرح مرجعه الخاص به ، فيصبح الفضاء المسرحي هو"فضاء النص المرجعي" . إن وضع العلامة المسرحية المفارق وضع مزدوج يتكون من الدال والمرجع (١٠).

٢-٢-٤ . لو أننا انطلقنا من العرض (ع) لوجدنا أن العلامة المسرحية "s / "S مرجعها "R (مرجع النص) و"R (مرجعهاالخاص بها) بمعني آخر فإن العالم المسرحي ذا الخاصية المكانية "R وسيط

بين المرجع R (التاريخ) وهو مرجع النص ، ومرجع العرض r : هكذا تتأكد وظيفة المسرح التاريخية (الأيديولوجية) : عندما يكتب "راسين" Racine "فيدرا" Phedre ، فإن النص يحيل إلي مرجع تاريخي قديم (ومعاصر بشكل ما) . أما العرض في زمن راسين فهو يحيل بلا جدال إلي مرجع تاريخي من عصر لويس الرابع عشر . يحيل العرض إلي مرجعين تاريخيين يضاف إليهما في زمن آخر ، مثل زماننا ، مرجع ثالث هو مرجع العرض اليوم . يستدعي الفضاء المسرحي المعروض عدة مجالات مرجعية يقيم بينها سلسلة من الوساطات المعقدة .

ومن هنا يحدث انقلاب غريب في تاريخ العلامة : كما لو كان المرجع المزدوج (النصي والعرضي) يحيل إلي نسق دال "S هو نسق خشبة المسرح ويحمل مدلوله "s (R+R"___ S" ___ s") . إن العالم المسرحي ذا الخاصية المكانية : "بني لكي يكون علامة" .

٢-٢-٥ . نتيجة لازمة : يبني المسرح فضاءً ، ليس فقط فضاء ذا بنية ولكن فضاء تصبح فيه البنيات دالة ، عالم مكاني تصبح فيه الصدفة ذات معني مفهوم .

يعرّف ديريدا Derrida (١١) المسرح بوصفه "فوضي تنتظم" وإذا وافقنا علي هذا التعريف لعرفنا أن المكان هو الذي يتحمل قدراً لا يستهان به من هذا التنظيم . فلو كان المسرح كما رأينا ، يبني مرجعه المكاني الخاص به فإن عملية البناء هذه تحول الفضاء (المرجعي) من مجموعة علامات غير منتظمة لا تأثير لنا عليها بشكل فوري ذهني ، إلي نسق علامات يسهل

إدراكها . إن المسرحانية من شانها أن تجعل من لا-دلالة العالم (١٢) دلالة ، دلالة "قابلة للإنعكاس" - وهي مهمة المسرح الأساسية - حيث أن قنوات الدلالة التي تندرج في الفضاء المسرحي والتي يقرؤها وينظمها المتفرج تنعكس علي قراءة العالم الخارجي وتسمح بفهمه . تكمن

قيمة المسرح في تشكيل فضاء منظم تعتبر فيه قوانين العالم المقنّعة ، ذلك العالم الذي لا تري فيه الخبرة المشتركة سوي الفوضي . وتفصيل الإرشادية البريختية ، وسيميولوجيا البنية في شكل من أشكالها ، والتي نلمسها عند بريخت **Brecht** ، تتم إذن علي هذا المستوي .

إن مهمة الباحث السيميولوجي (و "المؤلف الدرامي") في مجال المسرح هي إيجاد عناصر ذات خاصية مكانية أو قابلة لاكتساب هذه الخاصية داخل النص لكي تقوم بعملية الوساطة بين النص والعرض . إن التاكيد علي علاقة البنيات النصية والبنيات الزمانية - المكانية في العرض فرضية لا يمكن تبريرها نظرياً بحال ولكن علينا أن ننطلق منها حتي وإن اضطررنا لبناء (أو تحليل) عروض "غير تقليدية" ، أي عروض تهدم تماما أو تقلب تماماً البنيات النصية . ولكن لكي نهدمها علينا أن نبدأ منها .

علينا إذن أن نجد داخل النص المسرحي عناصر ذات خاصية مكانية أو قابلة لاكتساب هذه الخاصية : مجالات سيميائية - معجمية ، سلالم اختيار ذات وظيفة ثنائية ، بنيات نحوية تركيبية (نماذج فاعلية) ، بلاغة نصية (١٣) .

٣- الفضاء المسرحي وصيغ تناوله

الفضاء المسرحي حقيقة معقدة بنيت بشكل مستقل ، تحاكي (أيقونة) حقائق غير مسرحية وتحاكي أيضا النص المسرحي (الأدبي) . الفضاء المسرحي موضوع إدراك المتفرجين . ومن هنا تظهر ثلاثة قيم ممكنة لتناول الفضاء :

(ا) "إنطلاقا من النص" الذي سوف نرتبط به بشكل خاص حيث إن هدف هذه الدراسة هو النص المسرحي تحديدا . سوف نري إذن كيف يقام الفضاء المسرحي علي النص المسرحي أو بمساعدته .

(ب) "إنطلاقا من المسرح" سنحاول أن نري كيف يقام الفضاء المسرحي علي عدد من شفرات العرض ، وبمساعدة المكان المسرحي الذي تسبق تعريفاته الملموسة في وجودها وجود الفعل المسرحي .

(جـ) "إنطلاقا من الجمهور" ، إعتمادا علي إدراك الجمهور للفضاء المسرحي ، والوظيفة النفسية التي تقوم بها علاقة الجمهور بهذه "المنطقة الخاصة" من العالم .

٣-١ . الفضاء والمسرح :

إذا اتفقنا علي الفكرة الأساسية الخاصة بكون الفضاء المسرحي في علاقة تمثيل مع شيء آخر ، وبانه أيقونة شيء ما ، علينا أن نتساءل "عن الشيء" الذي يعد الفضاء أيقونته . فمن الممكن أن تكون له علاقة أيقونية : (ا) بالعالم التاريخي الذي يندرج فيه والذي يمثله ، (ب) بالحقائق النفسية : من الممكن أن يمثل الفضاء المسرحي مختلف أشكال الأنا (انظر في نفس هذا الفصل ، ٢ -١- ٢) ؛ (جـ) وبالنص المسرحي . في كافة الأحوال ، يرتبط

الفضاء المسرحي بالنص - الدعامة ، ولكن في العالتين الأولي والثانية ، يبدو النصر عنصراً يسمح بالوساطة بين الفضاء المسرحي والعالم الاجتماعي الثقافي الذي يصوره هذا الفضاء ، كما هو الحال في المأساة الإغريقية : إن كنا نستطيع تحليل العلاقة المباشرة بين المسرح الإغريقي بماديته المسرحية وبين المدينة الإغريقية فإن النص أيضاً يشير إلي هذه العلاقــة : إن وظيفة الكورس النصية مثلاً تحقق العلاقة بين موقع الكورس علي خشبة المسرح وبين علاقته الأيديولوجية بالديمقراطية الأثينية/كما أن تحليلات النص (شديدة الصعوبة) هي التي تسمح في نصوص كلوديل **Claudel** أو ماترلنك **Maeterlinck** بأن نري كيف يعادل تفتت الفضاء تفتت الأنا . النص هنا "وسيط" ، ويمكن أن يكون أيضاً نقطة الانطلاق التي تمثل عنصراً اجوهرياً ، وأيقونته هي الفضاء المسرحي .

٣-٢ . النص ، الفضاء والمجتمع :

من المعروف أن العلاقات المكانية بين الشخصيات تعادل أشياءً أخري ، مثل وضع كاتمي الأسرار في المسرح الكلاسيكي ، وهو وضع متاخر يعادل "الترتيب الطبقي" المادي . ومثل وضع "البهو" الكلاسيكي ، ذلك المكان المغلق والمفتوح في الوقت ذاته ، المحمي غير المتميز اجتماعيا ، الذي يعادل وظائف البلاط الاجتماعية والسياسية . ومثل الصالون البورجوازي بما يتميز به من انغلاق وعزلة عن الطبيعة ، وبشفرة الدخول إليه والخروج منه الصارمة والتي تحاكي العلاقات الاجتماعية في إطار البورجوازية العليا . إن ما يستخدم هنا ليس فقط إمكانيات المحاكاة التي يتمتع بها المكان المسرحي وإنما ملامحه السيميولوجية : مغلق أم مفتوح ، الخ . بمعني آخر ، ليس فضاء الدراما البورجوازية أو المسرح الطبيعي مجرد محاكاة لمكان

سوسيولوجي مادي يعادل الطبقة الحاكمة ،وإنما نقل طوبولوجي (أيقوني) لأكبر خصائص الفضاء الإجتماعي كما تحياه تلك الطبقة أو غيرها في المجتمع . مثل الموقع - الريف في الفصل الثالث من "غادة الكاميليا" **La Dame aux Camelias** لألكسندر دوما **Alexandre Dumas** الابن ، الذي يمثل كسراً غريباً "للطبيعة" : صالون في شرفة لا ترى منها الحديقة إلا من خلال الزجاج ، يمثل العلاقة المشوشة بالطبيعة كما تحياها غانية من القرن التاسع عشر . هناك روابط كثيرة بين مستويات الفضاء المسرحي الكبيرة ومستويات إدراك المتفرج للفضاء الإجتماعي وتزداد الأمور تعقيداً حين يضطر المخرج لإضفاء الصفة المكانية ليس على "الفضاء الاجتماعي في زمن وتاريخ كتابة النص" وإنما على "فضائه هو الاجتماعي وفضاء المتفرجين" . هنا أيضاً يقوم النص بوظيفة العنصر "الوسيط" .

٣-٣. الفضاء والنفس :

قد يظهرالفضاء المسرحي بمظهر الساحة النفسية الشاسعة التي تتم فيها المواجهة بين قوي الأنا النفسية . هكذا تصبح الخشبة مماثلة للساحة المغلقة التي تتم فيها المواجهة بين عناصر الأنا المنقسمة المتفتتة . من الممكن اعتبار الجزء الثاني من الأنا نموذجاً يسمح بقراءة الفضاء المسرحي بوصفه موضع الصراعات الداخلية التي يقوم "فاعلوها" (الأنا والأنا العليا والهو) بدور الشخصيات الرئيسية . عندئذ تكون الخشبة المسرحية بمثابة الخشبة الفرويدية الأخري . إننا لا نستطيع أن نقرأ نصوصاً سابقة على فرويد بهذه الطريقة حيث إن هؤلاء "الفاعلين" ، الذين اختلقهم فرويد ، أدوات فعالة تسمح بقراءة صراعات "النفس" . لا يهمنا إن كان راسين قد كتب مسرحياته قبل فرويد ولكن يهمنا أننا نقرأ راسين "بعد" فرويد . وتظل صيغة قراءة

الفضاء المسرحي هذه مشوقة بشكل خاص عند تطبيقها على كتاب معاصرين لفرويد أو يكادون مثل ماترلنك Maeterlinck وكلوديلClaudel . يؤكد كلوديل فيما يخص مسرحية "التبادل" L' Echange أن الشخصيات الأربعة أجزاء أربعة من ذاته (١٤) . أما "ماترلنك" فإن قراءة تحليلية نفسية للمكان النصي في أعماله تفرض نفسها وهي بلا شك أكثر إثماراً إن هي وضعت المتفرج موضع المحلل النفسي : إن ما يتكشف لعيني المتفرج هي سلسلة من الخيالات التي تربطها علاقات قرابة (تشبه سلسلة من الأحلام) مطلوب من المتفرج تفسيرها ، أكثر من مجرد صورة للذات أعيد تركيبها . هنا أيضاً نستطيع أن نقول إن النص ، إن لم يقم بوظيفة ما بوصفه "أصل" التصور المكاني (حيث يجب البحث عن هذا "الأصل" في خاصية ما مكانية من خصائص النفس ، في صورة من صور الأنا ، أو في استيهام ذي خاصية مكانية) فإنه ، أي النص ، يقوم بوظيفة وساطية : نستطيع أن نجد عناصر إكساب العرض خاصية مكانية في تكرار بعض الصور المكانية وفي استمرارية عناصر الإرشادات المسرحية أو الحوار . في تلك الحالة أيضاً تفرض القراءة الثالوثية نفسها ، بدءاً من البنيات النفسية حتى البنيات النصية وبالعكس بدءاً من كليهما حتى المواد المكونة للفضاء لمسرحي (١٥) .

٣-٤ . الفضاء المسرحي بوصفه أيقونة النص :

سوف نذكّر هنا بوضعية النص داخل العرض بشكل عام : يظهر النص (الحوار) في العرض بوصفه نسق علامات لغوية مادته صوتية : يُسمع نص الحوار بوصفه كلاماً (له مرسلان إليه) وبوصفه قصيدة (كياناً شعرياً) في الوقت ذاته . لكن العرض أيضاً صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية ، وهذا جانب لا يقل أهمية سواء كان واضحاً للعيان أم لا .

سندع جانبا إشكاليــة (تناولناها من قبل) هي إشكالية "الترجمة" المرئية للإشارات المسرحية الموجودة ليس فقط في الإرشادات المسرحية ولكن أيضا في الحوار . من البديهي أن يوحي النص (إن لم يفرض) بمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة ومواصفاته لكننا نعرف أيضا كم هو من السهل علي عملية الإخراج ألا تحترم هذة الإشارات أو أن تعكسها أو تستغني عنها تماما (١٦) . إن العلاقة بين العرض وبنيات النص علاقة جبرية رغم كونها أقل وضوحا .

٣-٤-١. الخاصية المكانية وكلية النص : بالإضافة إلي الخاصية المكانية المدونة في الإرشادات المسرحية والحوار (وهي خاصية ذات دلالة اصطلاحية ظاهرة) من المكن أن تكون الخاصية المكانية جزءا من "شفرة الأشياء" مثلا ، وبشكل مفاجيء . إذا أراد أحد المخرجين وضع قطعة ديكور أشار إليها "راسين" بشكل محدد "يملأ بها" المكان المأساوي فسوف يعوقه عن ذلك عدم وجود أشياء كثيرة حقا (حتي قطع الملابس) . إن أكثر هذه الإشارات لا يتعدي ما قيل في نفس مسرحية "فيدرا" : "كم تثقل علي هذه الزينات الزائفة وتلك العجب !" أو الإشارة أيضا إلي "الجدران" و "القباب" . لو أننا قمنا بعمل قائمةبالكلمات التي تحيل إلي مرجع ملموس في العالم لوجدنا أنها كلمات قليلة جدا . في الفصل الأول من مسرحية "أندروماك" نجد أن معظم مفردات الأشياء إنما هي أجزاء من الجسد مثل "الفم" ، "القلب" ، "اليدين" ، "العينين" ، "الدموع" . تطرح "إشكالية الجسد" نفسها في المجال السيمائي المعجمي عند "راسين" وهي إشكالية الجسد المفتت ، والكيان الجسدي المشتت . من الممكن أن تقوم هذه الإشكالية بدور "القالب" (١٧) ذي الخاصية المكانية في عرض مسرحية من مسرحيات راسين . وبذلك يعد

مجموع النص الدرامي نقطة انطلاق لتشكيل المكان في العمل الفني ، وسوف نري فيما بعد ما هي الوسائل المستخدمة لهذا الغرض .

٣-٤-٢. الفضاء وسلم الاختيار : من الممكن تعريف الفضاء المسرحي علي مستوي النص من خلال عدد من التعريفات المعجمية ما الذي يمكن عمله بشكل ملموس في محاولة تعريف مجالات الفضاء السيميائية - المعجمية في نص ما ؟ أول الطرق هو إستخراج كل ما يمكن استيعابه بوصفه تعريفاً مكانياً مثل أسماء الأماكن (الأسماء المشتركة والأسماء الجغرافية) والعناصر المعجمية الخاصة بجزء من المكان . علينا أن نستخلص بدقة مجموع مفردات المكان سواء كان هذا المكان إسبانيا أو باريس ، أسوار المدينة أو الغرفة أو القصر أو الشارع ، الريف ، الغرب ، السطح ، الأسفل ، الجحيم أو السماء . من الضروري أن يتم ذلك دون إجراء إختيار : (أ) دون التمييز بين مجالات المعني أو الاستخدام ، (ب) دون أي تمييز بين الإرشادات المسرحية والحوار (رغم ضرورة إجراء هذا التمييز فيما بعد) كما لو كان نسيج النص كله ماخوذاً في الاعتبار ، (جـ) دون أي تمييز بين ما هو أو ما قد يكون العنصر المسرحي وما هو خارج الخشبة : في مسرحية "أندروماك"يؤخذ في الاعتبار ما يخص طروادة والعالم الطروادي مثله مثل المكان المسرحي أي "إبير" Epire . لو أننا ميزنا ما هو مسرحي عما هو خارج المسرح فسوف نحرم أنفسنا من إضفاء الواقعية المكانية علي الصراع (المكاني ، الجغرافي) بين طروادة وأثينا ، وعلي تقابل العالمين الطروادي والإغريقي .

ليست القائمة الثانية قائمة معجمية خالصة ، فهي قائمة سيمانطيقية - تركيبية نحوية ، وفيها ترد كل التعريفات المكانية لما يطلق عليه النحو القديم "ظرف مكان" . يجب أن تضم هذه القائمة كل ظروف المكان التي تشير إلي معني المكان (بالإضافة إلي الضمائر والظروف التي تشير للمكان ولا يحل محلها) : مثل "في القصر" أو "علي الفراش" وأيضاً "في قلبه" حيث أن تحديد الموضع العاطفي لا يمكن إسقاطه ، بالإضافة إلي أدوات الوصل embrayeurs "حيث" ، "تحت" وما يحل محلها .

تضاف قائمة ثالثة إلي هاتين القائمتين ، حيث إن الفضاء المسرحي ليس خاويا (وليس كما يقول "كانت" Kant شكلاً من أشكال الحواس) ، وهي قائمة "الأشياء" بالمعني العام للكلمة ، أي كل ما يمكن تصوره أو تجسيده : هكذا ندرك لماذا تعتبر أعضاء جسم الإنسان أدوات (١٨) .

تعد هذه القوائم الثلاثة بمثابة المادة الخام التي تسمح ببناء سلم أو عدة سلالم اختيار للفضاء في النص المعني كما في مسرحية "لورنزاشيو" Lorenzaccio سلم اختيار فلورنسا ، أو في مسرحية "راسين" ، "فيدرا" ، سلم اختيار الشاطيء .

٣-٤-٣. الفضاء والبنيات التركيبية .

(ا) بما أن النموذج الفاعلي "إنعكاس لبنية تركيبية" ("جريماس" Greimas) فمن الممكن إدراك هذه البنية التركيبية بوصفها شبكة من القوي أو لعبة شطرنج . ومن الممكن إكساب هذه البنيات الخاصية المكانية كما تضفي لوحة الشطرنج الخاصية المكانية علي علاقات القوي . نستطيع إذن أن نُظهر علي المسرح تطور لعبة الفاعلين ، خاصة وأن التنافس في النص الدرامي لا يتم علي مستوي نموذج فاعلي واحد وإنما علي مستوي عدة نماذج فاعلية يؤكد تعددها وتزامنها مكانيا علي وجودها

الحالي . من الممكن إذن إضفاء الخاصية المكانية علي الصراع الدرامي ليس فقط وفقاً لنموذج لعبة شطرنج واحدة ولكن وفقاً للأجزاء المتزامنة . يمنح تعدد مستويات الفضاء الإليزابيثي لشكسبير إمكانية تزامن خيوط الحبكة الدرامية وتعدد الأجزاء المتزامنة التي تمثل تعدد النماذج الفاعلية (كما في مسرحية "الملك لير" ، الخيوط الفاعلية ريجان - جونريل - **Regane** **Goneril** ، كورديليا **Cordelia** ، أدموند **Edmond** ، إدجار **Edgar**) كما يمكننا تصور المكان في مسرحية "فيدرا" بوصفه إعادة لاستثمار المكان من جانب المعارض تيزيه خارج خشبة المسرح .

(ب) يمكن فهم التركيب السردي بوصفه استثماراً أو عدم استثمار الشخصية أو الشخصيات الرئيسية (١٩) للفضاء ، مثل مسرحية "تارتوف" **Tartuffe** التي يمكن فهمها بوصفها استثماراً للمكان - أورجون **Orgon** (البيت ، العائلة) يقوم به البطل "تارتوف" ، ثم الكف عن استثماره في النهاية . كما نستطيع فهم مسرحية "هاملت" بوصفها جهوداً فعالة ومدمرة في آن واحد تقوم بها الشخصية - الذات الفاعلة لاستعادة مكانها مكتملاً . وبصورة عامة نستطيع أن نقرأ بنية معظم القصص الدرامية بوصفها صراع الأمكنة ، أو غزو المكان ، أو هجره .

(جـ) تنطبق الشعرية المسرحية في جوهرها بتعريف "ياكوبسون" **Jakobson** للوظيفة الشعرية ، أي بانعكاس محور الاستبدال علي محور التركيب (٢٠) . إن تزامن المكان يسمح بوجود عناصر استبدالية جنباً إلي جنب ، بينما يبسط التركيب السردي عناصر المجموعة الاختيارية في نفس المكان . هكذا يلتقي طرفا سلم الاختيار الأخوي "سيزار دو بازان" **Cesar de Bazan** في الفصل الأول من مسرحية "روي بلاس" **Ruy Blas** ، بينما ينفي وجود أحدهما فيما بعد وجود الآخر حتي يجمعهما المكان نفسه مرة

أخري . لا يرجع ذلك لانعكاس سلم الاختيار علي التركيب كما لو كان كل ما يتآلف داخل الفضاء المسرحي ينعكس علي "محور التركيب" ، وإنما يسمح الانقلاب بجمع ما تشتته القصة في صورة مجموعة استبدالية مبنية :هكذا تجمع المشاهد الأخيرة في المسرحيات الكلاسيكية العناصر المتفرقة . ومن منظور آخر ، تجتمع عناصر سلم الاختيار "فلورنسا" في المشهد الأخير من مسرحية "لورنزاشيو" حول تتويج " كوم دي مدتشي " **Come de Medicis** أما سلم الاختيار " بورجيا" **Borgia** الذي ينعكس طوال الحدث علي محور التركيب السردي في مسرحية "لوكريس بورجيا" **Lucrece Borgio** ، وخاصة الفي المشهد الأول من الفصل الثالث ، في تمركز في المشاهد الأخيرة من الفصل . من هنا يأتي تعقيد اللعبة الشعرية ، ذلك الانعكاس المزدوج الممكن الذي يسمح به طابع المكان المتزامن .

نتيجة لازمة : لا يقوم تقابل محور الاستبدال - محور التركيب فقط بوظيفة خاصة في الفضاء المسرحي ، فالتقابل تزامن - تعاقب **Synchronie-diachronie** مطروح أيضا علي مستوي الشعرية ، حيث يسمح بتعدد الأماكن المسرحية الإليزابيثية بعملية تزامن تسمح بدورها بطرح التاريخ . حيث إن تفتت المكان يبرر القوي التاريخية المتعددة . يتزامن "انتحار" جلوستر**Gloster** علي صخرة دوفر **Douvres** مع عودة الحياة للير **Lear** بين ذراعي كورديليا **Cordelia** . كما أن تعدد الفضاء الفلورنسي في "لورنزاشيو" يسمح بمساءلة الزمن (٢١) . في مسرحية "سلاكرو" **Salacrou** ، "مغريبة من أراسي" **L' Inconnue d' Arras** ، يسمح بتعدد مستويات الفضاء باستدعاء ماضي البطل "أوليس" **Ulysse** كله . حتي في التراجيديا الكلاسيكية ، تسمح الإشارة إلي خارج الخشبة في الخطاب بمد الزمن الماساوي حيث يتم استدعاء تاريخ روما والشرق ، وموت

"فسباسيان **Vespasien** ، وحقيبة أورشليم عن طريق الإشارة الشعرية التي ترد في خطاب عن المكان في مسرحية "بيرنيس" **Berenice** لراسين .

٣-٤-٤. فضاء وصور . من الممكن أن يكون الفضاء المسرحي نقلاً عن شعرية النص ، حيث يقوم جل العمل الإخراجي على إيجاد معادل مكاني للصور البلاغية الهامة ، وعلى رأسها الاستعارة والمجاز : في "الملك لير" التي أخرجها "جورجيو سترلر" **Giorgio Strehler** ، تحيط ستارة كبيرة بالمكان المسرحي بوصفها صورة لاستعارة المسرح التي ترد كثيراً في حوار لير مع مهرجه : فمسرح الحياة الكبير **Le gran Teatro del mundo** ما هو إلا سيرك تمزقه فجاة صيحات الألم التي يطلقها الملك وهو يحمل جسد ابنته . يظهر ذلك من شعرية الفضاء الملموسة في نقل بلاغة النص ، إلا إذا كانت (الأمر الذي قد يحدث) قلبا للمعنى (**antiphrase**) أما عن الوظيفة المجازية فهي القانون الذي يحكم أي إخراج : إن الأرضية الخشبية اللامع التي تنزلق عليها شخصيات "فيدرا" ، إخراج فيتيز **Vitez** هي صورة مجازية معقدة على انغلاق البلاط الملكي وعلى شعرية "فرساي" . ولا يمكن إدراك وظيفة الأدوات إلا بوصفها تصوراً ماديا لوظيفة النص الشعرية ، مثل المرأة - الفخ في "لوكريس بورجيا" لفيكتور هوجو، أو الابنة - السم أو الأميرة "نيجروني" **Negroni** ذات الاسم الدال ، قد تبدو كما هي بوصفها مجازاً عن "بورجيا" . إن الفضاء المسرحي هو صورة لمختلف القنوات المجازية والاستعارية في النص . عندما يقول يوري لوتمان **Y. lotman** :"تصبح بنية الفضاء النصي نموذجا لبنية الفضاء في العالم" ، يستطيع العمل المسرحي أن يحي هذه المقولة فيبرز الفضاء المسرحي (في العرض) وفقا لنموذج الفضاء النصي .

٣-٥. فضاء وشعرية . نتائج .

يبدو جليا أن هناك "أواصر استبدال" بين كل هذه الانعكاسات الممكنة ، بين كل هذه "التطبيقات" (بلغة الرياضيات) التي يقوم بها النص في الفضاء المسرحي . بمعنى آخر ، يحمل الفضاء المسرحي ، نظرا لتعدد قنواته المادية ، صور القناة الاستعارية ، وصورة المعنى ، وصورة النموذج الفاعلي في آن واحد : نستطيع أن نبرز في الوقت نفسه ، في مسرحية "فيدرا" أداء الجسد المتفتت والوظيفة الفاعلية الفاعلية معا (٢٣) . وبما أن الفضاء المسرحي هو صورة النص وصورة شبكة اجتماعية سياسية أو اجتماعية ثقافية ما أو صورة الأنا ، نستطيع أن نعتبر أن هناك "أواصر استبدال" بين هذه الصيغ المختلفة . فمنذ اللحظة التي يعد فيها الفضاء المسرحي صورة لهذه المجموعات المختلفة (بالمعنى الرياضي لكلمة صورة) ، نستطيع أن نعتبر الشيء الذي يربط بين هذه النماذج فضاءً مسرحيا . وبالتالي فإن الفضاء المسرحي الملموس يبدو وسيطا بين قراءات النص المختلفة الممكنة بالإضافة إلي كونه وسيطا بين نماذج مختلفة : الفضاء المسرحي (فضاء العرض) هو ذلك الذي يسمح "بقراءة شعرية النص وعلاقتها بالتاريخ" . عندما يصبح الفضاء المسرحي موضوعا شعريا ، أي موضع تركيب قنوات مختلفة ، تنعكس قراءة هذا الفضاء التي يقوم بها المتفرج ، علي النص الأدبي . تمر قراءة الفضاء النصي في النص الدرامي بشكل حاسم بقراءة الفضاء المسرحي في العرض (إضافة إلي أن الفضاء المسرحي هو أيضا صورة رياضية لفضاء المخرج الأيديولوجي العالي) .

ثمة أواصر استبدال وتراكيب رأسية بين هذه التحليلات المختلفة حيث يبدو الفضاء المسرحي بنية رمزية نظرا لأن وظائف أواصر الاستبدال هي نفسها وظائف رمزية . وبهذا المعنى يصبح الفضاء المسرحي موضع

وصل بين الرمزي والمتخيل ، رمزية الجميع وخيال الفرد . إننا نلاحظ "عمل" المتفرج في المسرح بوضوح أكثرفيما يخص المكان الذي يشكله خيال كل متفرج ويعيد بناءه بالضرورة . وقد تبرز بعض الصراعات نتيجة وجود قنوات مختلفة في وقت واحد ، كما قد يوضح وجودها إحدي النظريات المسرحية : وللننظرعلي سبيل المثال لمشكلة التباعد البريختية (تباعد **Vecfremdung** ، استعارة مكانية) التي قد تتضح علي مستوي المكان حيث يصبح التباعد هو وظيفة قناتين مكانيتين متزامنتين تربطهما علاقة جدلية : فالفضاء الموجود علي خشبة المسرح يقدم في الوقت ذاته بوصفه "مكاناً آخر" (بعيداً ، غريباً) . سواء كان الأمر اختيارياً أو صراعاً جدلياً بين مختلف القنوات المكانية فإن النص وعملية الإخراج يوضح بعضهما البعض من هذا المنظور .

ولنعد إلي مثال "فيدرا" : من الممكن إكساب "فيدرا" خاصية مكانية وفقاً لصراع عدة أماكن ووفقاً لإشكالية الجسد المتفتت ووفقاً "لقوالب" أخري تُستخدم لإضفاء الخاصية المكانية . والخيار يتوقف علي العلاقة بين الإخراج وبين المرجع المعاصر والشفرة المتداولة . عندئذ يصبح من المثير أن نعي اختيار المخرج لقالب دون غيره من قوالب الخاصية المكانية في النص .

٤- نقطة الانطلاق المسرحية

سوف نختصر هذين الجزئين الرابع والخامس اللذين لا يخصان مباشرة دراستنا للفضاء النصي في علاقته بخشبة المسرح .

٤-١. إن نقطة الانطلاق المسرحية نقطة اجتماعية تاريخية دائماً . ولن نلح في التذكير بعناصر ضرورية مثل إضفاء الخاصية المكانيةعلي الطقس أو العنصر الثقافي ، في البداية وعند نشاة المسرح ذاته . وربما ارتبطت البنية الدائرية في المسرح الإغريقي باحتفالات ديونيزوس الدائرية التي خلفت في اعتقادنا الوظيفة الدائرية . لكننا لن ندرس هنا شفرة خشبة المسرح المكانية أو شفرة السينوغرافيا التي يبدو فيها المكان ذا شفرة ثنائية ، تحددها بنيات تاريخ المسرح السابقة والتعريف التاريخي للحظة ما من الزمن . ولن نذكر غير مثال واحد هو مثال الاحتفالية في النصف الثاني من القرن السابع عشر الكلاسيكي في فرنسا بما تتميز به من الجدل (والصراع) بين نشأة وترسيخ مسرح علي الطريقة الإيطالية ، ومن إقصاء الجمهور الذي يفترضه هذا المسرح بالضرورة وجلوس أفراد البلاط الملكي علي المقاعد .

٤-٢. كيف يبني الفضاء علي خشبة المسرح ؟ إنه لا يبني فقط في علاقة مع المكان المسرحي بوصفه مبني ثقافياً وإنما "يصنع" بالضرورة من إيماءات و "أصوات" الممثلين . ومن هناتطرح أسئلة هامة علي الممثل ، مثل : أين يذهب صوتك ؟ ما موقعك ؟ ما هي العلاقات المكانية التي يكونها جسدك وصوتك ؟

لا يمكننا أن نفصل بين هذه الأبحاث والأبحاث التي تعتبر النص نقطة انطلاقها ، فهما بالطبع متصلان : (ا) من الممكن أن تعرف قراءة بنية النص بنية الفضاء بواسطة الإيماء و "الأصوات" ولكن من الممكن أن تكون بنية الإيماء سابقة علي البنيات النصية (التركيبية مثلاً) وقد تبني الثانية علي الأولي . ومن الممكن في النهاية أن يشكل الإيماء فضاء ينمو في توازٍ مع الفضاء الذي قد ينشأ عن النص بشكل تصوري ، أو فضاء مضاداً له . وقد يكون هذا النص لا نصاً أو نصاً مفتتاً أو نصاً يدعو للتساؤل، ويعطينا المسرح المعاصر عدداً كبيراً من نماذج هذا النص .

رغم أن ما يُبني علي خشبة المسرح يبدو في البداية محض حركات وأصوات ، سابقة علي وجود النص ، فلا ينبغي أن نستبعد قط اعتماد المكتوب علي الشفهي ، أي ارتداد المكتوب (للشفاهة الأولي) منذ لحظة تكوينه .

ولنذكر هنا بوجود عنصر مكاني يرتبط مباشرة بخشبة المسرح إن لم يكن مسرحياً بالضرورة ، وهو الجمهور : لا يتم تسجيل العلاقات الجسدية بين الممثلين بلا تدخل من الجمهور ، فالعلاقات بين الممثلين ليست فقط ثنائية أو ثلاثية وإنما هي علاقات معقدة يلعب فيها المتفرج دوره . مما يقودنا إلي المحور الأخير الذي يشكل الفضاء المسرحي ، وهو الجمهور .

٥- الفضاء والجمهور

قد يكون من المثير أن ندرس وظيفة الفضاء المسرحي إنطلاقا من الجمهور (لكن هذا ليس هدف بحثنا) حيث إن الجمهور يستخدم جسديا ونفسيا في الفضاء المسرحي . وليس لهذه الدراسة أن تتم إلا بمساعدة المؤلفات المعنية بالإدراك من ناحية وبالسينوغرافيا من ناحية أخري .

٥-١. الفضاء والإدراك :

أول صعوبة تواجهنا هي مقاومة الإغراء ، بمعني أن نتصور إن إدراك الفضاء المسرحي مثل إدراك "لوحة فنية". من غير الممكن (إلا في استثناءات نادرة) أن ندرس الفضاء المسرحي دراسة أيقونية مثلما تدرس بنيات اللوحة الفنية ، ولا يمكن تصور ذلك إلا في وجود نوع محدد من المسرح وهو مسرح العلبة الإيطالية . علينا ألا ننسي أن الإدراك يختلف وفقا لموقعنا في مسرح العلبة الريطالية (وهو إدراك طبقي أيضا) حيث يعطي مقعد في الصف الأول ومقعد في "المظيرة" صورا مختلفة بشكل غريب عن نفس العرض ، وكلنا يقد خَبِر ذلك .القاسية أما الإدراك المسرحي المعقد في مجمله فإن مقولة "كرسيتيان متز" Christian Metz عن الصورة السينمائية تعطينا فكرة عنه ، حيث يصنف مْتز إشكاليات إدراك الصورة في السينما إلي أربعة أقسام :

"(١) الإدراك البصري - السمعي

(٢) التعرف علي الأشياء

(٣) إدراك مجمل الرموز والإيحاءات

(٤) مجموعة الأنساق السينمائية البحتة" .

ولا ننسى عند تحويل هذه الأنساق السينمائية البحتة إلى أنساق مسرحية بحتة ، إن مادة التعبير في السينما ، كما قال بها هيلمسليف Hjelmslev ، مادة متسقة (صورة على فيلم خام) ، الأمر الذي لا نجده في المسرح مما يزيد الأمر تعقيداً .

إضافة إلى مشكلة حذف المعلومات الخاصة بالمسرح حيث ينتج المسرح ، وخاصة في مجال بناء المكان المسرحي وبالتالي الفضاء المسرحي عدداً من المعلومات لا نلتفت إليها رغم إدراكنا لها تمام الإدراك . والمثال الكلاسيكي على ذلك مثال من الأوبرا حيث إننا لا ندرك شكل المغنية السمينة بوصفه شكلاً هائلاً وعندما نشاهد عملاً مسرحياً فاشلاً فإن العلامات الطفيلية تطغى علينا مثل الضوضاء التي يشار إليها في مجال الاتصال باسم "بروي" Bruits . لكن ما نعتبره طفيلياً في نوع ما من الفضاء المسرحي قد يناسب نوعاً آخر من الفضاء مثل إيماءات المهرج على الخشبة الإيطالية ، وفي المقابل قد تبدو وفرة الأشياء على خشبة دائرية نوعاً من الطفيلية (٢٤) .

٥-٢ . الجمهور والمسرحة :

من الممكن إجراء سلسلة من الأبحاث حول إمكانية قيام المتفرج بالتدخل في العرض أو بالتأثير عليه . علينا إذن أن ندرس مختلف الأشكال المسرحية وفقاً للعلاقة المحسوسة بين الفضاء المسرحي والمتفرج في مختلف أشكال العرض .

يعد المسرح داخل المسرح نقطة بحث خاصة حيث يدرك الجمهور منطقة خاصة من المكان المسرحي تؤدي فيها قصة ما بوصفها مسرحاً بالنسبة لما يحدث علي مجمل الخشبة . لا يقتصر المسرح داخل المسرح كما نعرفاليوم علي مسرح الباروك فهو يكاد يكون موجوداً بأشكال مختلفة في كل مكان ، في مسرح شكسبير كما في مسرح بريخت يحدث ذلك كما لو كان جزء من فضاء المسرح يقول : "أنا فضاء المسرح ، ولست مرجعا للعالم". ويتخذ جزءاً مما يحدث في منطقة التمثيل جمهوراً له . وقد يصبح من الهام بمكان أن ندرس هذه الوظيفة الثلاثية "خشبة / جمهوراً / مسرحاً داخل المسرح" .

٥-٣ . نفي النفي :

هكذا تتضح تلك الظاهرة الغامضة ولوجزئياً ، الخاصة "بنفي النفي" في المسرح وبانقلابه الممكن إن مسألة نفي النفي مسألة ضرورية لفهم وظيفة المسرح ودوره التربوي و / أو التطهيري ، الأمر الذي حاولنا شرحه فيما سبق بالتأكيد علي العلاقة بين المسرح والعلم .

غير أن هناك صعوبة أخري تضاف إلي المسرح وهي وجود الفضاء المسرحي بكل ما "يحتويه" من كائنات وأشياء محسوسة تماماً في العالم : وجوداً غير قابل للشك ، ولكن بدرجة أقل (٢٥) . كما إن العدد السلبي موجود أيضاً ، لكننا لا نستطيع أن "نحسب" به . وفي المقابل ، في الموقع والمكان الذي تتأكد فيه المسرحانية بوصفها كذلك ، والذي يندرج فيه شيء ما ، داخل هذا الفضاء المسرحي الموسوم بالصفة الأدني يقول : "أنا المسرح" ، عند هذه النقطة ، تقلب فكرة نفي النفي بما أننا حقاً "في المســـرح" . يجب

إذن أن تدرس بدقة هذه النقاط الجوهرية التي يحدث عندها الإنقلاب والتي تتأكد فيها المسرحانية .

إنها ملاحظات بسيطة لا تعدو كونها نسقا حالما قد تكون عواقبه ذات أهمية ما ، مثل إبراز لا واقعية المسرح الطبيعي الذي لا يوجد فيه فضاء خاص بالمسرحانية أو مغزي "التباعد" البريختي بوصفه تحديدا لموقع المسرحانية وإعلانا عنها (٢٦).

٦- سلم الاختيار المكاني

يقول يوري لوتمان Yuri Lotrman : "لقد أصبحت نماذج الفضاء التاريخية والقوقمية - اللغوية بمثابة القاعدة المنظمة لبناء "صورة للعالم" - كنموذج أيديولوجي كامل خاص بنمط ثقافي معين"(٢٧) . إن هذا النموذج المكاني نموذج منظم وإذن مُفَصّل ، وبغض النظر عن أبحاث "لوتمان" ، فقد توصلنا إلي هذه النتيجة عند اكتشاف وجود "فضائين دراميين (...) ، أو منطقتين دلاليتين هما المنطقة ا ، والمنطقة لا - ا التي تعرف من خلال علاقاتها بالمنطقة ا . إنها فضاءان غير متماثلين كما أن عملهما ليس متماثلاً (٢٨)." ، وذلك في مسرح فيكتور هوجو . ولتحري الدقة نقول إننا نستطيع تحديد مجموعتين اختياريتين غير متقاطعتين في النص الدرامي (بالمعني الرياضي للكلمة) . من الممكن أن نطلق علي هاتين المجموعتين كلمة "فضاء" حيث إن عناصرهما عناصر مكانية أو قابلة لاكتساب الخاصية المكانية وحيث أن جوهر الفعل الدرامي يمكن تحديده عن طريق تعديل العلاقة بين هذه العناصر الدرامية والمجموعتين المشار إليهما : الحدث هو "رحلة" عناصر ما من مكان إلي مكان آخر . في مسرح هوجو ، تبدو الشخصيات الرئيسية وكأنها "ترحل" من فضاء إلي آخر لتحدد بذلك الحركة الدرامية . من الممكن إذن تعريف "فضائين مسرحيين" في عدد من النصوص المسرحية ، إن لم يكن في جميع النصوص المسرحية ، يكون عملهما ثنائيا (في تجاوب أحدهما مع الآخر) دون أن يكونا مماثلين أحدهما مماثل للآخر : وتتعارض مجالات هذين الفضائين السيميوطيقية المعجمية تعارضا ثنائيا دون أن يحدث انعكاس في عملهما المتبادل (قد نطبق أحدهما علي الآخر لكن العكس غير صحيح) . ويؤكد "لوتمان" قائلاً : "ينقسم فضاء النص إلي

فضائين لا يتقاطعان بالتبادل وفقا لحدود معينة أهم خصائصها هي عدم قابليتها للاختراق . إن الطريقة التي تقسم بها الحدود النص تشكل إحدي خصائص النص الأساسية" وقد يكون التقسيم بين "الأقارب" والغرباء ، الأحياء والأموات ، الفقراء

والأغنياء . تكمن أهمية ذلك في موضع آخر : يجب أن يكون بين الفضائين حداً لا يمكن اختراقه وأن تكون البنية الداخلية لكل فضاء منهما بنية مختلفة" (٢٩). يبدو لنا تحليل "لوتمان" تحليلاً موفقاً إلا في نقطة واحدة هي قابلية الحد للاختراق . إن ل يكن هناك منفذ ممكن يفضي من فضاء إلي الآخر فلا وجود للقصة ولا وجود للدراما خاصة في مجال المسرح . فإذا اتفقنا علي أن بعض أشكال القصة البسيطة بنيت علي عدم القابلية للنفاذ إليها ، وإذا افترضنا أيضا أن البطل في الحكاية بوجه خاص لا ينتمي إلي أي من الفضائين (الأمر الذي يصعب تصديقه) ، فإن الحد في المسرح دائما ما يتم تخطيه .

٦-١ . محتوي الفضاءات الدرامية .

٦-١-١. هذه الفضاءات مجموعات من العلامات (مجموعات منطقية أو مجموعات (منبثقة عنها) تؤدي عملاً ثنائياً) ترد فيها كافة العلامات النصية والمسرحية من شخصيات وأدوات وعناصر ديكور وعناصر الفضاء المسرحي المختلفة . وليس في وسعنا أن نقابل بين ما يخص الفضاء الدرامي وما يخص الشخصية مثلاً . كما أن مستويات الزمن جزء من الفضاء الدرامي بمعناه الواسع .

٦-١-٢. تعمل كل من هذه العلامات في تقابل مع علامة أخري في فضاء آخر أو في الفضاء نفسه ، ولنأخذ "الملك" مثالاً علي ما نقول : إنه ملك في مكانه لكنه غير ملك في فضاء آخر(٣٠) ، مثل تيزيه **Thesee** ، ملك أثينا الذي يصبح غير ملك في "إبير" **Epire** حيث يُعذب ويُسجن . يضاف إلي عمل العلامة " ملك " الثنائي (تقابل ملك / غير ملك داخل نفس الفضاء) عمل الفضاء الثنائي : حيث يتقابل ملك (س) من البلدان وملك آخر (ص) من البلدان ، أو يتقابل الفضاء الملكي (س١) دراميا مع الفضاء غير الملكي (س٢) (والفضاءان الأخيران ينتجان عن انقسام الفضاء (س) إلي فضائين منبثقين عنه) .

٦-١-٣. تتميز الفضاءات وتتقابل وفقا لعدد من الملامح المميزة ، والسمات المكانية ذات العمل الثنائي أيضا ، وذات عدد محدود مثل تقابل مغلق - مفتوح ، أعلي - أسفل ، دائري - خطي ،عمق - سطح ، واحد - متفتت ، دائم - متقطع . لكل من هذه الفئات ملامح سيمنطيقية تتنوع بتنوع الثقافات ، إضافة إلي تمتعها بموقع هندسي محدد : هكذا يرتبط تقييم كلمة "أعلي" ، علامة "السمو الروحي" والاجتماعي ، بثقافة ما وبصورة "السماء" بوصفها مصدراً للقيمة وللسلطة . إن فعل الفضاء دائما ما يكون ذا دلالة معقدة بشكل ما ، ويقوم الإخراج بإيجاد معادل مسرحي لتلك الدلالة النصية : عند إخراج مسرحية " جورج دندان " **Georges Dandin** ، كان البطل دائما في موقع أسفل بينما تتراص الشخصيات التي تتمتع بالألقاب فوق درجات ما يشبه السلم ، وهو تصور مبسط لكنه يقول الكثير .

٦-١-٤ . يتم تركيب هذه الملامح الهندسية والدلالية معاً بحيث تتكون مجموعتان متواجهتان منتظمتان ، لا يكون عملهما متماثلاً حيث يتم تفصيل إحداهما نصيا ومسرحيا . في مسرح هوجو ، يتقابل الفضاء المغلق ، المبني ، المحكم ، الطبقي ، النخبوي ، الذي يكتسب دلالة اصطلاحية بشكل واضح علي مستـــوي المكـــان (مثل القصر ، الأسوار ، القاعة ، الخ) والفضاء غير الشكلاني المفتوح ، بلا تعريف محدد ، وأحيانا متصدع (مثل الشوارع ، الميادين ، المنازل المتهدمة ، الخ) . إضافة إلي سلسلة من العناصر المتصلة به من أدوات أو تعريفات زمنية ، مثل الليل والقمر ومشاعل الاحتفال ومفتاح أو أسلحة السيد أو الملك (٣١). تتآلف كل هذه العناصر لكي تنتج شبكة من الدلالات الثابتة . وكذلك يتقابل العالم العاثرالمتعدد الذي يجتاحه "الأسبان" في مسرحية "كورني" **Corneille** ، سرتوريوس" **Sertorius** مع صرامة مدينة روما الهندسية ، أو وحدة شكلها الحجري . وتتقابل الحصون الإقطاعية في مسرحيات شكسبير مع السهول المنبسطة المظلمة التي يتقرر فيها مصير الملكية في مسرحية "هنري الرابع" كما في مسرحيات "الملك لير" و "ماكبث" يقوم جزء كبير من تحليل الفضاءبالنسبة للناقد والكاتب المسرحي والمخرج ، علي تحديد "الفضاءات المتقابلة" مع حصر شبكة الدلالات الخاصة بها والتي تقوم بعمل ثنائي . فكيف نحددها ؟

(١) عن طريق وضع سلـــم أو سلالم الاختيار المكانيـــة في النـــص (انظر فيما سبق ٤،٣) .

(٢) عن طريق وضع بيان بمستويات السمات الكبري التي تعرف الفضاء المسرحي (وخاصة داخل الإرشادات المسرحية) .

(٣) عن طريق وضع بيان بالشخصيات والأشياء الدالة وتصنيفها في فئات متقابلة .

والهدف من ذلك هو أن نري إمكانية تنظيم فضاء النص وكيف ينتظم في فضاءات متقابلة عن طريق فواصل ما توجد فوق الخشبة أو بين الخشبة وما خارجها .

٦-٢. من الممكن أن يحدث التقابل الثنائي بين مجموعتين منبثقتين يتم استخدامها داخل المجموعة المسرحية ، بمعني آخر ، من الممكن أن تكون هناك عدة فضاءات كمسرحية تعمل كلها في المكان المسرحي نفسه وهو ما لمسناه في الدراما الرومانسية ،ومسرح "بورماشيه" **Beaumarchais** مثلاً ، أو مسرح تشيكوف **Tchekhov** فيما بعد . ومن الممكن أيضا استخدام المجموعة النصية في المجموعة المسرحية الخاصة بالعرض بينما تلازمها مجموعة نصية أخري مرجعها بالضرورة خارج الخشبة الأمر الذي نلمسه في مسرح راسين وفي مجمل الدراما الكلاسيكية . هناك إذن في النص مستويان أحدهما يعرض مسرحيا والآخر يحيل إلي مكان متخيل خارج الخشبة . يعد هذا التمييز أساسيا ويسمح بفهم معني وحدة المكان في المأساة الكلاسيكية - ويوضح مجمل العمل الدرامي في مسرح راسين **Racine** بوصفه إدراجا لشخصية موجودة خارج الخشبة (بوصفها منفية) داخل فضاء الخشبة ، مما يؤدي إلي بث الفوضي في نظام الفضاء التراجيدي ، بغض النظر عن "شيم" الشخصية و "فضائلها" . عندئذ يمكننا أن نؤسس لإشكالية "خارج -الخشبة المسرحية" (خارج المكان ، وخارج الزمان) التي يندرج دورها المجازي في مجمل بلاغة الفضاء المسرحي : مثل طروادة في مسرحية "أندروماك" وكريت في مسرحية "فيدرا" وأحداث فترة حكم س"كلود" **Claude** في "بريتانيكوس" **Britannicus** .

٦-٢ . يتطلب تكوين هذه المجموعات والمجموعات المنبثقة عنها إمكانيات التغيير التي تحكمها بعض القوانين التي يجب البحث عنها : إنزلاق عنصر خاص بمجموعة في المجموعة الأخري ، تفتت مجموعة ما يندرج فيها عنصر غير مطابق مثل جسد غريب ، أو علي العكس من ذلك تصدع مجموعة ما بسبب سحب عنصر منها ، طرد أو قتل العنصر المربك ، جمع المجموعات الدرامية في صور أخري بإضافة أو حذف عنصر معين ... من الممكن أن تتكون بذلك "هندسة" كاملة للفضاءات المسرحية . في مسرحية "الشرفة" **Le Balcon** لجينيه **Genet** ، يؤدي رحيل "شانتال" **Chantal** من فضاء الشرفة إلي فضاء المتمردين إلي تحلل الفضاء الأخير .

٧- العمارة المسرحية والفضاء

قد نستطيع تصور تصنيف نمطي ممكن للفضاءات المسرحية ونحاول تعميقه :

(ا) فضاءات تبُني "انطلاقاً من المتفرج" ، ترجع كلها إلي رؤية هندسية للفضاء أو هندسة خشبة المسرح ، حتي وإن جاءت هذه الهندسة من نماذج شديدة الاختلاف : "منظور" مسرح العلبة الإيطالية ، المسرح الكلاسيكي ، المسرح القديم ، المسرح الصيني ، المسرح الإليزابيثي : ما يهم هو العلاقة بين مختلف مناطق التمثيل وحركة الشخصيات التي تعمل عليها ، فالعمارة المسرحية جوهرية لتحديد عمل الفضاء وفقاً لعين المتفرج .

(ب) فضاءات تبُني "انطلاقاً من المرجع" : فالخشبة ، المغلقة - بالضرورة - من ثلاث جهات ، متسقة (حيث إننا لا نميز عليها عادة مناطق التمثيل المختلفة) ، يعيد الفضاء خلق مكان مرجعي عليها (بفروقه الممكنة) . فعلي العكس مثلاً من مسرح العصور الوسطي الذي لا يحيل تقريباً إلي مرجع ، فإن المسرح البورجوازي منذ نهاية القرن الثامن عشر والمسرح الطبيعي والمسرح الواقعي والمسرح الجديد ، أو مسرح تشيكوف يفترضون وجود فضاء مرجعي خالص ينقل مكاناً "واقعياً " أو مفترضاً بوصفه كذلك . إن الفضاء يُري ويُفهم بوصفه واقعاً مسرحياً مستقلاً ، عمله الأساسي عمل أيقوني ، أو محاكاة .

(جـ) هناك نمط ثالث من الفضاء أكثر صعوبة في تعريفه إذ إن استخدامه يعد حديثاً نسبياً وغير شكلاني بطبيعته ، وهو الفضاء الذي يُبني "بالنسبة للممثل" ، بالنسبة للفضاء الذي ينسجه حول نفسه وبالنسبة

لتراكيب أجساد الممثلين بعضها بالبعض الآخر . يقوم عمل "جروتوفسكي" Grotowski كله علي إعادة كتابة النصوص الكلاسيكية (مثل "الأمير كونستان" Le Princ Constant) أو تكوين مجموعات نصية تسمح بخلق فضاء لا شكلي ، مبني بالكامل من الحركات والعلاقات الجسدية بين الممثلين . نستطيع أن نقول إنه علي العكس من "جينيه" مثلاً ، الذي يحتاج إلي فضاء أكثر "هندسية" ، فإن "بيكيت" Beckett يكتفي بفضاء "غير محدد" يعيد الممثلين قولبته دائماً . هكذا يقترب الفضاء البريختي من النمط الأخير أكثر من اقترابه من الأنماط الأخري رغم ما يبدو عليه ذلك من مفارقة .

لا نستطيع تصور هذه الفروق بوصفها مطلقة فهي تفترض عملاً ما بين مختلف الأشكال وأمثلة تتوسطها ، مثل مسرحية "زواج فيجارو" Le Mariage de Figaro الوسيطة بين الحلين الأول والثاني . تفترض هذه الفروق أن الإخراج قادر علي المزج بين الأحداث وعلي تحديث العمل الكلاسيكي مثلاً عن طريق نقله إلي شكل مكاني لم يُكتب له : في القرن التاسع عشر كانت "فيدرا" تقدم في فضاء مرجعي يمثل قصراً ، واليوم نفضل الرجوع إلي الحل رقم ٣ ، وهو ما فعله كل من " هرمون " Hermon و "فيتيز" Vitez رغم اختلافهما عند إخراج "فيدرا" .

(١) في مسرح شيكسبير أو المسرح الكلاسيكي قليلاً ما نجد إرشادات مسرحية ونادراً ما تتم الإشارة للمكان (علي نمط : يحدث المشهد في المكان الفلاني) .

(٢) رغم شكلية هذا البناء ، وحتي وإن كانت مجرد ستائر سوداء .

(٣) انظر النص الشهير لبومارشيه **Beaumarchais** الذي يقدم فيها فيجارو **Figaro** قاعة المحكمة بوصفها مسرحاً وتقليداً للسلم الاجتماعي الهيراركي .

(٤) انظر مثلاً في مسرحية "١٧٨٩" لأريان منوشكين **Ariane Mnouchkine** حركة الممثلين المزدوجة في مكان الجمهور وحركة الجمهور في مكان الممثلين : حيث يمر الممثلون بين الجمهور ليقصوا علي المتفرجين قصة الاستيلاء علي سجن الباستيي (الباستيل) ، كما يقف المتفرجون وسط العرائس الكبيرة .

(٥) مثال ذلك التركيبة البسيطة "العصفور يغرد" التي تخضع لكافة الاستبدالات الممكنة لكلمة "عصفور" ، وليس فقط لمختلف التنويعات الممكنة علي العصافير المغردة ولكن لكل ما يستطيع الغناء . يشكل مجموع هذه الكلمات الاستبدالية "سلم الاختيار" **paradigme** . ويشير جينيت **Genette**إلي أهمية العلاقة بين التركيبة / وسلم الاختيار في خاصية اللغة المكانية : "لا شك أن سوسير" **Saussure** وأتباعه حين ميزوا بشكل قاطع بين الكلام **parole** واللغة **Langue** ، وحين أوكلوا للغة الدور الأول في العملية الألسنية **Langage** التي تعرّف بوصفها نسقاً من العلاقات الاختلافية يوصف كل عنصر من عناصره وفقاً للمكان الذي يحتله في

الشكل الكلي ووفقا للعلاقات الرأسية والأفقية التي يقيمها مع العناصر القريبة والمجاورة ، قد أبرزوا صيغة من صيغ وجود اللغة **langage** التي يجب أن نقول عنها إنها صيغة مكانية" . (**Figures II, P. 45**)

(٦) تكتسب الصفحة الشعرية قيمة مكانية بالمساحات البيضاء فيها وتنظيم السطور ، إضافة إلي محاولات مالارميه **Mallarme** وابولينير **Apollinaire** (مثل الكاليجرام **Calligrammes**)

(٧) انظر كتاب "البنية الغائبة"-**La Structure obsente** .

(٨) نفسه . انظر موريس **Morris** : العلامات ، اللغة والسلوك ، **Signs Language &Behavior, New York 1946** .

(٩) عندما يؤكد امبرتو إكو في نقده لمفهوم "الأيقونية" بشيء من السخرية :" إن العلامة الأيقونية الكاملة للملكة اليزابيث هي الملكة نفسها وليس بورتريه انيجوني **Annigoni** (أو مثيل لها من وحي الخيال العلمي)" ، فإنه يعطي تعريفا لأيقونية العلامة المكانية في المسرح .

(١٠) لنلاحظ أن التباس معني كلمة "مرجع" في الألسنية موجود بالضرورة (بشكل أكثر خطورة) فيما يخص العلامة المكانية في المسرح . انظر سيمنار جان بيتار **Jean Peytard** (مدينة بزنسون **Besancon**) : "في مجال الفضاء يحدث بالضرورة انعكاس للأشياء علي الكلمات : المرجع يلتهم المدلول" .

(١١) ديريدا **Derrida , L' Ecriture et la Difference**

(١٢) لا يعني ذلك انعدام "سيمنطيقية العالم الطبيعي" ولكن يعني أن مهمة المسرح هي عرضها .

(١٣) علينا أيضا أن ندرس هذه العناصر في تآلفها الثابت وفي تحولاتها أيضا (بالنظر إلي الحدوتة) لكي نوضح كيف يصبح الفضاء

المسرحي خلاقا ، يحمل ويحول دلالاته الخاصة به . وفي المقابل ، يقوم جزء أساسي من سيميوطيقا المسرح علي ملاحظة كيف يتم "إخراج المكان" داخل العملية الإخراجية . ويبقي أن ندرس "شفرة الخاصية المكانية" وأن "نؤرخ" للفضاء المسرحي والسينوغرافيا في علاقتهما بالنص .

(١٤) انظر هوجو **Hugo** : "تنقسم نفسي إلي "اوليمبيو" **Olympio** : القيثارة ، وهرمان **Herman** : الحب ، وماجليا **Maglia** : الضحك ، وهيرو **Hierro** : القتال" .

(١٥) يبدو لنا أنه لا تعارض بين التحليل الفرويدي لمسرحية "أوديب ملكا" وبين التحليل الأنثربولوجي للأسطورة ، علي عكس ما يقوله فرنان وفيدال ناكيه **Vernant et Vidal – Naquet** : يسمح مفهوم "الفضاء" ، علي العكس ، بان نفهم كيف تتعايش الدلالات المختلفة والمتناقضة أحيانا ، نظرا لأنها تستخدم في "نفس المجال: .

(١٦) مثل هوجو الذي كان يضاعف الإرشادات المسرحية بشكل محدد في مسرحية "ددروي بلاس" **Ruy Blas** مؤكدا في الوقت نفسه أنه من الممكن الاكتفاء بمائدة وبعض المقاعد لتمثيل المسرحية .

(١٧) لا تستخدم هذه الكلمة الملائمة بمعناها الرياضي هنا ولكن بمعناها الاستعاري .

(١٨) انظر ملحق الفصل الرابع : "الأداة المسرحية" .

(١٩) انظر فيما بعد "محتوي الفضاءات المسرحية" .

(٢٩) ياكوبسون ، سبق ذكره ، ص ٢٠٠ .

(٢١) انظر فيما بعد "المسرح والزمان" .

(٢٢) انظر فيما بعد "الأداة المسرحية" .

(٢٣) إن كان هناك خيار بين هذا النموذج أو ذاك من نماذج إكساب الخاصية المكانية ، فإن هذا الخيار من صميم عمل المخرج .

(٢٤) لا ننسي هنا ، كما هو الحال في المسرح كله ، أنه لا مكان للمطلق : فإن أثر الطفيليلة قد يبدو في بعض الأحيان كاثر للمعني عن عمد : إعادة إكساب المعني تخص كل العلامات .

(٢٥) انظر مانوني **Mannoni , Clefs de L'imaginaire** .

(٢٦) لا يجب إدراك اللافتات بوصفها أثرا واقعيا تاريخيا وإنما بوصفها موضع المسرحانية ونقطة انقلاب نفي النفي .

(٢٧) لوتمان **Y. Lotman , La Structure du texte artistique , P. 311** .

(٢٨) آن أوبروسفلد **A. Ubersfeld , Le Roi et Le Bouffon**.

(٢٩) لوتمان ، سبق ذكره ، ص ٣٢١ .

(٣٠) "جارية هناك وملكة هنا . أيها الكونت ، لكل حمله (...) كل ما تشرق عليه الشمس يقع تحت سطوتك ، وكل ما يملأه الظل ، أيها السيد ، ملكي أنا" . (هوجو ، "سادة الحصون" **Les Burgraves** الفصل الثالث ، المشهد الثاني) .

(٣١) انظر تحليلنا للفضاءات المسرحية عند هوجو ، سبق ذكره ، ص ٤٠٧ ، ٤٥٧ .